domus

Architettura Design Arte Comunicazione *Architecture Design Art Communication*

Maggio *May* 1998 **804** Lire 15.000

Periodico mensile - Spedizione in abbonamento postale -45%- art.2, comma 20/B, legge 662/96-Filiale di Milano

La copertina
The cover
Maciej Buszewicz

Collaboratori
Collaborators
Annalisa Avon
Isabella Bader
Beata Bochinska
Cecilia Bolognesi
Maurizio Bortolotti
Laura Bossi
Pierluigi Cervellati
Teodoro Dalavecuras
Antony Gall
Roberto Gamba
Maria Garbari Clauser
Andrej Hrausky
Dorota Koziara
Jeremi Królikowski
Krysztof Ingarden
Federico Maggiulli Alfieri
Caterina Majocchi
Ákos Moravánszky
Józef Mrozek
Boris Podrecca
Luigi Prestinenza Puglisi
Róbert Rády
Vojteh Ravnikar
Giulio Redaelli
Piotr Rypson
Zsuzsanna Vámos-Lovay

Fotografie
Photographs
Roman Bezjak/Agentur
Focus/Dupe/Grazia Neri
Maurizio Borgese
Tamás Czigány
Hanna Dlugosz
Wlodzimierz Echeński
István Füzi
Damjan Gale
GFP
Eugeniusz Helbert
Miran Kambič
Erika Ignácz
Lázlol Lugo Lugosi
Gábor Máté
Géza Molnár
Attila Németh
Yasuyuki Ogura
Janez Pukšič
János Rátki
Henryk Rautman
Ferdinando Scianna/Magnum/
Agenzia Contrasto
Václav Šedý
Grzegorz Sidorowicz
Igor Silski
Péter Walter

Traduttori
Translators
Duccio Biasi
Francesco Cataluccio
Mila Dau
Charles McMillen
Dario Moretti
Teresa Olechowska
Carla Russo
Michael Scuffil
Virginia Shuey-Vergani

Domus 804 Maggio *May* 1998			**1989: linea di frattura**	***1989: fracture line***
Autore *Author*	Progettista *Designer*		Titolo	*Title*
François Burkhardt		2	Editoriale 1989: linea di frattura	*2 Editorial* *1989: fracture line*
			Cronaca del pensiero	***Opinion Chronicle***
Piotr Rypson		4	Il fattore Proteo	*4 The Protean factor*
			Slovenia	***Slovenija***
Andrej Hrausky		9	L'architettura slovena contemporanea e le sue radici	*9 Contemporary slovenian architecture and its roots*
Andrej Hrausky	Jurij Kobe Milena Todorić, Mira Stantič	14	Museo di Storia Contemporanea, Lubiana	*14 Museum of Contemporary History, Ljubliana*
Andrej Hrausky	Anton Lešnic	20	Uffici e magazzino di un'azienda farmaceutica, Maribor	*20 Head offices and warehouse of a pharmaceuticals company at Maribor*
	Vojteh Ravnikar Robert Potokar Maruša Zorec	26	Edificio residenziale e commerciale, Capodistria	*26 Residential, shop and office building, Koper*
Boris Podrecca	Vesna Vozlič Matej Vozlič	30	Agenzia Integra, Lubiana	*30 Integra Agency, Ljubljana*
Annalisa Avon	Oskar Kogoj	34	Nature design	*34 Nature Design*
			Ungheria	***Hungary***
Ákos Moravánszky		40	La periferia bucolica. Temi pastorali nell'architettura ungherese contemporanea	*40 The bucolic periphery.* *Pastoral themes in today's Hungarian architecture*
Róbert Rády	János Mónus Zsuzsa Szöke Sándor Nagy	46	Complesso residenziale di case ad atrio, Római Part, Budapest	*46 Atrium-house residential estate, Római Part, Budapest*
	Dezsö Ekler	52	Azienda vinicola, Mezózombor	*52 Winery in Mezózombor*
Zsuzanna Vámos-Lovay		58	Occasioni per il design ungherese	*58 Chances for Hungarian design*
			Polonia	***Poland***
Jeremi Królikowski		64	L'architettura polacca dopo il 1989	*64 Polish architecture after 1989*
	Jems	70	Complesso residenziale a Varsavia	*70 Residential complex in Warsaw*
	DDJM	78	Filiale di banca, Cracovia	*78 Bank branch, Cracow*
Krysztof Ingarden	Arata Isozaki	82	Centro di Arte e Tecnologia giapponese, Cracovia	*82 The Japanese Art and Technology Center in Cracow*
Józef Mrozek		90	L'architettura d'interni polacca dopo la svolta	*90 The Polish interior after the turning-point*
Beata Bochinska		98	Un dinamismo nato dal declino	*98 Strength through decline*
Józef Mrozek		102	Il design polacco degli anni '90: occasione di sviluppo o disastro	*102 Polish design in the '90s: chance or disaster*
Beata Bochinska		106	La permanenza della tradizione artigianale	*106 Constant craft tradition*
Dorota Koziara		112	L'arte effimera	*112 Ephemeral art*
		117	**Itinerario**	*117* ***Itinerary***
Antony Gall			Kós a Budapest (N.145)	*Kós in Budapest (N.145)*
		125	**Libri**	*125* ***Books***
		133	**Rassegna**	*133* ***Product Survey***
			Cucine ed elettrodomestici	*Kitchens and household furnitures*
		154	**Autori**	*154* ***Protagonists***

1989: linea di frattura

François Burkhardt

Questo numero di *Domus* tratta dell'assimilazione, dell'integrazione e dello sviluppo della cultura in tre Paesi sotto l'influsso delle trasformazioni politiche ed economiche seguite alla caduta del muro di Berlino nel 1989. Paesi che geograficamente si collocano in un'area definibile come la "Mitteleuropa dell'Est" e che si differenziano per una decisa volontà di attuare riforme che altri Paesi ex comunisti non mostrano, essendo governati da sistemi pseudodemocratici ancora legati al vecchio regime. Si tratta della Polonia, dell'Ungheria e della Slovenia. Pur avendo storie diverse questi tre Paesi perseguono un fine comune: il ricongiungimento alla Comunità europea in formazione.

Si può affermare che il crollo del sistema comunista fu provocato dal fatto che la storia gli si era rivoltata contro, era cioè diventata una "storia della sofferenza di una società" (Peter Niedermüller, *Historische Anthropologie*, 2/97, Colonia), così che in quei Paesi la lotta diventò una lotta contro il proprio stesso sistema per assicurare il passaggio al modello di libera economia. Questo passaggio si è rivelato difficile e non sempre convincente dal punto di vista culturale.

Passare a una impostazione nuova richiede da un lato un distacco dal passato e dall'altro un aggancio a qualche cosa ancora da venire. Uno dei problemi principali che si incontrano in questo processo è la definizione del rapporto con le culture nazionali, visto che "l'identità socialista" totalizzante, che si vuole respingere, è compensata da una ricerca d'identità e di appartenenza regionale che fa appello alle risorse culturali locali: come dimostra il riferimento alla colonia artistica di Žakopane in Polonia, al movimento dell'architettura organica in Ungheria, le cui radici arrivano fino in Carpazia, e alla figura di Jože Plečnik in Slovenia nel momento del distacco di questo Paese dall'unione nazionale iugoslava.

Questo ritorno alle radici della propria storia, mettendo in relazione "il proprio" con "l'altrui", è il tema che abbiamo chiesto ai vari autori di trattare partendo dai mutamenti intervenuti dopo il 1989. La scelta di far leva sui valori nazionali rischia di venire rapidamente superata dall'assimilazione di tendenze esterne, straniere. È in questo dualismo che si gioca, con tutte le sfumature dovute alle diverse personalità protagoniste, l'avvenire della cultura in questa regione della Mitteleuropa.

C'è da rammaricarsi nel constatare che, a parte qualche eccezione, gli errori del sistema capitalista vengono ripetuti pari pari, così che i progetti sembrano troppo spesso guidati da fattori come l'inflazione (bisogna costruire con rapidità per rispettare i budget in Paesi che non hanno grande pratica di pianificazione e di organizzazione) o come il volere dei committenti, che detengono il potere economico. Se essi non sono culturalmente all'altezza (e molto spesso, ahimè, non lo sono), il risultato della loro attività si ripercuote sui programmi, sulle opere, sui prodotti. Questa corsa al capitale non ha lasciato lo spazio necessario alla riflessione, a un periodo di sperimentazione, alla ricerca di una identità, momenti invece indispensabili in una situazione di passaggio come questa. Da un punto di vista culturale si è andati così da una condizione di costrizione a un'altra, senza poter scegliere liberamente un programma proprio che aprisse prospettive nuove ai bisogni locali.

Un'analisi più particolareggiata dei settori che ci riguardano mette in evidenza evoluzioni diverse corrispondenti a diverse condizioni operative. Il design industriale ne è un esempio. In Polonia questa disciplina è in piena fioritura, il che indica una crescente volontà di industrializzazione che viene ricompensata da commesse provenienti da Paesi stranieri. Le facoltà universitarie mostrano una solida base professionale e sono dotate di centri di specializzazione distribuiti su tutto il territorio nazionale. Si avverte la volontà di assimilare e di adattare alla propria realtà le pratiche tecnologiche di Paesi più avanzati in questo settore. In Slovenia avviene invece il contrario, una terra nella quale rispetto agli altri Paesi della ex Iugoslavia l'isolamento ha sottratto mercati che non sono stati sostituti: ne consegue un calo netto dell'attività in un settore come quello del design industriale che pure era solidamente affermato e che ora è quasi scomparso. In Ungheria questo settore, direttamente collegato all'industrializzazione, è ancora in via di sviluppo, come lo è l'industrializzazione stessa. L'artigianato assume quindi un ruolo importante. Qui, come in Polonia, si nota un'intensa attività in cui il design, l'artigianato e l'arte si incontrano producendo oggetti di notevole impatto che "sanno di natura". A parte i riferimenti antropologici, si nota una tendenza a valorizzare materiali naturali come la terra, le foglie pressate, l'erba, il grano e i rami degli alberi da cui nascono mobili effimeri, metafore di una realtà sostituita dagli oggetti, e architetture poetiche uniche nel loro genere.

I temi trattati in questo numero dimostrano che, nonostante la tendenza ad assorbire la cultura occidentale e la tecnologia avanzata, rimangono spazi specifici per temi e prodotti del tutto particolari, tipici di una tradizione e di una regione. È nostro impegno mostrare che essi hanno una funzione e che devono essere recepiti come un patrimonio ricco e significativo: di qui la presenza di un'arte decorativa che ha come scopo trasmettere quelle specificità regionali; essa attraversa i vari settori da noi presentati e riflette la realtà trovata sul posto nelle regioni visitate.

Non è facile penetrare dall'esterno in un mondo abituato a crearsi spazi di libertà interiore, un mondo che, proprio per queste sue caratteristiche, ha un modo di recepire i contenuti diverso da quello del mondo occidentale dominato dal marketing, con il quale peraltro si sta incontrando. Se gli osservatori e coloro che sono attivi in queste regioni vogliono evitare l'accusa di una tendenza alla colonizzazione devono armarsi di delicatezza e di rispetto e tenere in maggior considerazione le esigenze e le abitudini locali – un atteggiamento che a dire il vero dal 1989 in avanti ha spesso fatto difetto.

Da parte mia desidero ringraziare tutti coloro che ci hanno aiutato nelle nostre ricerche e nel nostro lavoro: in Polonia Józef A. Mrozek, Krzysztof Chwalibóg, Beata Joanna Bochinska, Violetta Damiecka; in Ungheria András Ferkai, Zsuzsanna Vámos-Lovay; in Slovenia Andrej Hrausky, Damjan Prelovsek. Senza il loro apporto questo numero non avrebbe potuto essere realizzato.

1989: fracture line

This Domus *issue is about the assimilation, integration and development of culture in three countries under the influence of political and economic transformations resulting from the collapse of the Berlin wall in 1989. Geographically situated in an area that might be described as "East Central Europe", these nations are conspicuous for their urge to implement reforms – unlike other former communist countries that are governed by pseudo-democratic systems redolent of the old regime. The three countries in question are Poland, Hungary and Slovenia; and despite their different histories they are in pursuit of a common aim: to join an expanding European Community.*

The fall of the communist system may be said to have been brought about by a "history of the suffering of a society" (Peter Niedermüller, Historische Anthropologie*, 2/97, Cologne), which turned against it. Thus in those countries the struggle came to be waged against their own systems, in order to ensure the changeover to a free economy. This has proved difficult, and not always culturally convincing.*

Switching to a completely different system calls on the one hand for a detachment from the past, and on the other for an attachment to something yet to come. One of the chief problems encountered in this process has been that of how to define relations with national cultures, seeing that the all-embracing "socialist identity" which those countries want to cast off has to be compensated by a search for identity and a sense of regional belonging, based on local cultural resources. This is demonstrated by the artistic colony of Žakopane in Poland, by the organic architecture movement in Hungary (whose roots reach as far as Carpathia), and by the figure of Jože Plečnik in Slovenia when that country broke away from Yugoslavia.

This return to historical roots and to the question of relating "their own" to "other people's", within the changing scene since 1989, is the subject we asked our various contributors to examine. Emphasis on national values is at risk of being rapidly eclipsed by the assimilation of external, foreign tendencies. It is in the light of this dualism that – albeit with the manifold shades of interpretation reflected by each leading figure – the future culture of this central European region will be acted out.

It is to be regretted that, with a few exceptions, the same old errors of the capitalist system are being repeated, just as projects in many parts of the former Soviet bloc seem too often to be guided by factors like inflation (and the urge to build rapidly in order to meet budgets, in countries that have had little practice in planning and organization) or the will of clients wielding economic power. If the latter are not culturally up to the task (as indeed very often, alas, they are not), programmes, works and products are liable to be adversely affected. The rush for capital has not left the necessary room for reflection, for a period of experimentation and identity regained. Yet these are indispensable in a transitional situation of this kind. From a cultural point of view, things have gone from one constraint to another, with no free choice of independent policies catering to particular local situations.

A more detailed analysis of those sectors that are of particular interest to us highlights a diversity of changes in varied operating conditions. Industrial design is an example. In Poland, this discipline is in full bloom, showing a growing will for industrialization rewarded by orders from abroad. Polish university faculties present a solid professional basis and are endowed with specialized centers spread across the country. One senses a determination to assimilate and adapt to national reality the technological practices of countries more advanced in this sector. In Slovenia on the other hand, the opposite has occurred. Compared to other former Yugoslavian countries, its new isolation has caused it to lose markets that have not been replaced. The result is a sharp drop in activity in a field like that of industrial design, once firmly established but now almost gone. In Hungary, this sector, being directly linked to industrialization, is still in the developing stages. Cottage industry and crafts therefore assume a major role. Here, as in Poland, there is a great deal of activity in which design, crafts and art come together to produce "nature-related" goods of considerable impact. Apart from the anthropological references, one notes a tendency to exploit natural materials such as earth, pressed leaves, grass, grain and tree branches. The results are ephemeral furniture, with metaphors of a reality substituted by objects, and poetic architectures that are unique of their kind.

The subjects dealt with in this issue demonstrate that, despite a tendency to absorb western culture and advanced technology, there are still some specific areas left for highly distinctive themes and products, typical of particular traditions and regions. Our aim is to show that these serve a purpose and should be encouraged as a rich and significant heritage. Hence the presence of a decorative art bent on transmitting those regional specificities, which pervades the various sectors featured here and reflects the reality found in the regions we visited.

It is not easy from the outside to penetrate a world accustomed to create its own spaces of inner freedom, and which, because of these characteristics, has its own approach to evolution. Its attitude is different to that of the western world dominated by marketing, even though the two are beginning to make contact. If observers and those active in these regions wish to avoid being accused of possible colonisation, they must display a delicacy, respect and deeper consideration for local needs and habits. This, however, is an attitude that has often been lacking since 1989.

For my part, I wish to thank all those who have helped us in our research and work: in Poland, Józef A. Mrozek, Krzysztof Chwalibóg, Beata Joanna Bochinska, Violetta Damiecka; in Hungary, András Ferkai, Zsuzsanna Vámos-Lovay; in Slovenia, Andrej Hrausky, Damjan Prelovsek. Without their contribution it would not have been possible to bring out this issue of Domus*.*

Il fattore Proteo *The Protean Factor*

Piotr Rypson

I processi di trasformazione *che hanno cambiato la fisionomia della Polonia post-1989 hanno avuto naturalmente profondi effetti sulla cultura e sull'arte. Alcuni cambiamenti si possono far risalire a processi di natura generale, altri invece hanno avuto origine dalla struttura interna della vita artistica del Paese. Prima di tentare una descrizione di alcuni problemi del mondo dell'arte nella Polonia della fine degli anni Novanta, desidero riportare qualche osservazione generale (sono parole che ho scritto alla metà degli anni Novanta) che riguarda il periodo di "vuoto di identità" causato da questi mutamenti.*

Da qualche tempo si tenta di dare una definizione del periodo in cui ci siamo trovati noi polacchi in relazione agli eventi e ai processi avvenuti in altri Paesi. Nel panorama dell'arte polacca si parla di postmodernismo impropriamente, a mio parere. Di quale postmodernismo si può infatti parlare in un Paese in cui né i vantaggi né le delusioni del modernismo hanno potuto essere pienamente 'assaporati'? A parte altre ragioni storiche, il modernismo non è mai veramente esistito in Polonia, principalmente a causa del monopolio culturale esercitato dal partito comunista [...] Quella che fu percepita come una catastrofe storica – decenni di limitata sovranità territoriale, un periodo di terrore stalinista, la miseria della vita quotidiana nella Polonia socialista – tutto questo è culminato in un avvilimento profondo che noi stessi ci siamo inflitti. La realtà sociale che veniva continuamente 'normalizzata' dal potere socialista permetteva almeno la nascita di certi miti, di certe aspirazioni, di certe speranze. Il tempo presente ha spazzato via, giustamente, tutte queste visioni utopistiche e ha però messo in luce una realtà ristretta e poco affascinante, una natura, bisogna dirlo, ben nota ma sempre coperta da una coltre di giustificazioni e da un'aura di speranza. Solo adesso vediamo la catastrofe che si è compiuta, assistendo alle varie fasi della caduta dei miti del buon lavoratore, del prigioniero politico, dell'alleanza fra intellighenzia e classe lavoratrice, della solidarietà sociale e così via. Le forze della ragione sono state sopraffatte da quelle del caos e dell'inerzia storica: ora noi manchiamo di un linguaggio che possa descrivere questi mutamenti. C'è la mancanza di un linguaggio e c'è la mancanza di una visione corretta dello spazio in cui vorremmo vivere e costruire. Una terminologia della trasformazione, un vocabolario del cambiamento sono ancora da venire, perché si dà la precedenza alle serie questioni degli affari di Stato.
L'essenza di Proteo è il cambiamento, la mutazione continua. Gli antichi dicevano che questo dio del mare aveva il dono di trasformarsi in personalità diverse, oltre che quello di prevedere il futuro. Il cambiamento è il motto e la principale aspirazione degli anni Novanta in Polonia. Poi c'è una sequela di altre aspirazioni, di altre parole come perestroika, punto di svolta, privatizzazione, decomunistizzare, ricomunistizzare, destabilizzazione, ristrutturazione, ecc. Sono aspirazioni che hanno tutte come fine un nuovo spazio sociale. Il problema è che, a fianco di queste espressioni nuove e meno nuove, non è comparso alcun linguaggio concreto che possa servire di base alla comunicazione. Abbiamo avuto modo di osservare questo fenomeno quando furono cambiati i nomi delle strade. Comparvero nomi nuovi, le targhe stradali furono sostituite, ma le strade restarono essenzialmente le stesse. È stata la gente comune – venditori ambulanti, negozianti, pionieri del porno-commercio, ecc. – a cambiare il proprio modo di esprimersi.
L'élite politica, le personalità pubbliche hanno colto questa chiamata alla trasformazione. Risultato: loro e le loro 'gride' sono soggetti alla magia di Proteo, il loro modo di essere dà il polso dei nostri tempi. La realtà sociale sta andando in pezzi: personalità pubbliche, figure più o meno note cambiano parere da un giorno all'altro. Un "opportun-comunista" diventa un radical-cattolico, un eminente membro dell'opposizione (che può essere anche un prete o un pastore) diventa agente della polizia segreta, un comprensivo intellettuale cattolico diventa un arcigno funzionario pubblico. Gli esempi sono numerosissimi.
In ogni caso resta la regola: meno un personaggio pubblico è conosciuto, più grande è il suo bisogno di mutamento. Ricordo bene uno storico dell'arte di Varsavia che, arrivato a occupare una importante posizione politica (e poi una statale anche più importante), rispose a me che gli domandavo qualcosa a proposito di alcuni testi d'arte: "La cultura non mi interessa più". Perché? Se solo avesse detto che la cultura lo interessava avrebbe avuto il sostegno elettorale di alcune migliaia di altri storici dell'arte e poi quello di altre decine di migliaia di studiosi, di attori, ecc. Ma no! Lui voleva essere diverso, completamente diverso da quello che era stato fino ad allora. Così un altro mito si è infranto. Le prigioni, i soggiorni più o meno prolungati nelle mani della polizia, i campi di detenzione non sono stati evidentemente le migliori scuole di pensiero politico e di comportamento civico.
Il più proteiforme di tutti i media è un quotidiano. *Vertumnus*, l'equivalente latino del greco Proteo, diventa il contenitore semantico di una realtà rimasticata dai giornali, che cambiano valori e definizioni ogni giorno. Il quotidiano è mutevole come Proteo. Dopo una rapida 'carriera' nell'informazione (e nella disinformazione), diventa carta per avvolgere il pesce o per proteggere i pavimenti quando si imbianca la casa, oppure mezzo per attizzare il fuoco o materiale da bruciare in strada per scaldarsi quando il tempo è brutto. In Polonia un instabile (nel senso letterale della parola) mercato della stampa, con titoli che cambiano (e crollano), rende più rapidi e più grandi i mutamenti.
La 'trasformazione', naturalmente, non è mai finita, anche in periodi di stagnazione apparentemente totale. In Polonia durante questi ultimi anni del secolo la parola 'trasformazione' e altre parole che fanno parte della terminologia del mutamento sembrano ormai decadute nella "coscienza mediatica", benché il processo di trasformazione del sistema continui.
Continua, bisogna aggiungere, principalmente nel campo dell'economia, della legislazione e degli affari internazionali, mentre è difficile parlare di cambiamenti del sistema nel campo della cultura (nel senso di un impegno dello Stato in questa sfera). Ci sarà una data chiave in questo lungo percorso verso la 'democratizzazione', sulla "via all'Europa", come dicono i media? Sarà l'anno in cui la Polonia entrerà nella Comunità europea? Oppure nella NATO?
La caratteristica comune dei giovani artisti più interessanti emersi in Polonia negli anni Novanta è il cambiamento di atteggiamento verso la scena e il mercato internazionali. Per gli artisti delle due generazioni precedenti il Paese natale aveva costituito, nella maggior parte dei casi, l'unico referente della vita artistica e del senso di appartenenza. In quel tempo l'attività artistica affondava le radici nella tradizione locale e praticamente non cercava collegamenti con l'arte di altri Paesi: Germania, Francia, America.
Era insomma indifferente alle influenze esterne.
I cambiamenti iniziati improvvisamente nel 1989 provocarono una rivoluzione, almeno per quanto riguarda i giovani artisti all'avanguardia.
A parte la carriera e il denaro, si trattò però a mio parere di una rivoluzione dovuta a mutamentidi carattere generale più che a strategie individuali. Quali furono i fattori che influenzarono questi cambiamenti?
1. L'apertura all'Occidente dei Paesi dell'Europa orientale (ora centrale).
2. E, viceversa, un interesse crescente per i Paesi del vecchio "blocco orientale".
3. Un nuovo bisogno di essere presenti nei principali eventi artistici internazionali (Documenta, Manifesta, varie biennali).
4. Lo shock economico che ha portato (spesso con risvolti dolorosi) a una consapevolezza di che cosa siano realmente il denaro e il mercato, di quanto se ne abbia bisogno, di quanto da essi si dipenda.
Questi e altri fattori – per esempio un cambiamento nella politica dello Stato cattolico polacco che agli occhi di molti ha trasformato la Chiesa da un'istituzione di difesa a un'istituzione militante, oppure la rapida caduta del ruolo degli intellettuali nella vita pubblica – hanno prodotto altri mutamenti nel campo dell'arte all'inizio degli anni Novanta. Ricordo i due a mio avviso più importanti: il passaggio dalla grigia e scialba estetica socialista a un'estetica imperniata sul mercato; e il distacco dalla convergenza, tradizionale in Polonia, fra arte modernista e metafisica. Forse si può parlare di un passaggio dall'artista "attivista sociale" degli anni Settanta e dall'artista 'predicatore' degli anni Ottanta al meno retorico artista creatore di oggi.
Sorprendentemente un ruolo importante in questa trasformazione è stato sostenuto dalle grandi istituzioni artistiche locali – come il Centro d'Arte contemporanea o Zacheta di Varsavia – e da poche gallerie private (come Zderzak di Cracovia).
Le grandi istituzioni hanno svolto un'intensa attività in questo decennio, stabilendo e sviluppando rapporti fra arte e sponsor privati. Queste nuove tecniche di promozione artistica hanno liberato forze che hanno prodotto un certo numero di opere interessanti e almeno un'apparenza di nuovi linguaggi, tecniche e stili. Tutto ciò, unitamente alla generale "corsa all'Ovest", ha forse alimentato un certo rischio: quello di un'estetica nouveau riche, mancante di esperienza e del necessario distacco dalla "mano che nutre".
In quale modo questa situazione cambierà ulteriormente all'inizio del prossimo millennio dipenderà in larga misura dal rapporto fra arte e mercato a livello locale e a livello internazionale (il che alla fin fine vuol dire che un artista non dovrebbe più emigrare per fare carriera). D'altra parte io credo che i contatti e gli scambi a livello regionale siano essenziali per lo sviluppo intellettuale, spirituale e materiale del mondo dell'arte.
Vedo un grande potenziale in quei progetti che mettono insieme gli scenari artistici di Paesi diversi, tedeschi, russi o svedesi: potrebbero avere conseguenze molto positive, facilitare la reciproca comprensione, contribuire all'eliminazione degli ostacoli storici e delle animosità. Nell'Europa centrale e orientale la cultura sembra dotata di una capacità di identificazione nazionale molto più forte rispetto ai Paesi occidentali: i progetti comuni e gli scambi sono perciò essenziali per lo sviluppo di tutti e per un'attenuazione del "fattore Proteo".

Piotr Rypson è critico d'arte, storico d'arte e letteratura e curatore di mostre. Vice presidente dell'AICA, sezione polacca, è autore di cinque libri e di numerosi articoli, saggi e recensioni. Vive a Varsavia.

The processes of transformation that have been changing the shape of post-1989 Poland have – naturally – had deep effects on culture and art. Some of the resulting changes have been due to processes of a more general nature, while some have sprung from 'inner' constructs of Polish art-life. Before attempting to describe some of the problems of the Polish art scene at the end of the 1990s, I would like to begin with a few paragraphs on the overall 'transformation' effects – written in the mid-90s – which refer to the period of "identity vacuum" caused by those changes.

For some time now attempts have been made to define the period in which we have found ourselves in Poland – in relation to events and processes in other countries. Onto the wide landscape of Polish art the postmodern terminology was being forced – with weak results, I think. This is not strange when there isn't much postmodernism to be mentioned in a country where neither particular profit nor the disillusions of modernism have been fully savoured. Apart from all other, historical reasons, modernism never really existed in Poland, due mainly to the monopolizing of leftist thought and tradition by the communist party [...]
What has been perceived as a historical catastrophe – i.e. decades of limited state sovereignty, a short period of Stalinist terror, the misery of everyday life in socialist Poland – all these may be topped by a deep debasement of ourselves. A social reality continuously 'normalized' by the socialist party powers did at least allow for the creation of certain myths and cultivated them – with some hope that one day, once "in our house". Well, present times successfully do away with all these utopian visions and open up a narrow-minded, charmless surrounding reality and a nature, one may add, quite well known but always covered up by the good people, with a blanket of explanations and an aura of hope. Only now have we witnessed the fulfilment of catastrophe, as we watch 'acts' subsequent to the fall of the wise worker myth, of the experienced political prisoner, of an intelligentsia and working class alliance, of common solidarity, and so on. Forces of reason were conquered by those of chaos and by the inertia of history. Now we have no language to describe those changes. There is a lack of language and no proper vision of the space we would like to live in and to build. A transformative terminology and a vocabulary of change are being applied whenever serious questions on the state of affairs are put forward. The essence of Proteus is change, continuous mutation. By ancient accounts, this sea-god had

the gift of changing into various personae (as well as a capacity to foresee the future). Change is also the prime motto of the 90s; out of these mottos a whole litany of wishes can be drawn up: perestroika, turning-point, reprevatisation, decommunisation, recommunisation, destabilization, restructuring etc. – all having as their target a new social space. The problem is that alongside these new and not-so-new expressions no consistent language has appeared which might serve as a platform for communication. We observed this process when city street names were changed. New patrons appeared and street signs were changed – but the streets themselves remain essentially the same. It was the common folk, street peddlers, shopkeepers and porno-trade pioneers, that changed their expression. Nevertheless, the political élite, public persons, stayed by their protean calls. As a result both they and their edicts remain subject to the Proteus magic – its primary quality being that of describing our times best. Thus social reality is being picked to pieces: public figures, people both well and less known, change their views from day to day. An 'opportucomunist' becomes a radicatholic, a prominent member of the opposition (be he even a priest or pastor) an agent of the secret police, a sympathetic catholic intellectual a sulky, ill-tempered civil servant. Examples are so numerous that anyone can easily complete the list. In any case, the rule remains: the less known a public person, the bigger his or her need to transmute; I remember so well a line from a Warsaw art historian, who – once having taken up an important political position (and a moment later an even more important state one) – exclaimed to me when asked about some text on art: "Culture does not interest me any more". Why break chairs, I thought, the remaining few thousand other art historians could form your electoral background, and after them some other tens of thousands of scholars, actors, you name them – if you only said that culture does interest you... But, no, he wanted to be entirely different to what he had been before. Be that as it may, to the amazement of the public, another myth was shattered: prisons, long or short stays in police custody, detention camps etc, did not turn out to be the best schools of political thinking and good-citizen behaviour. The most protean medium of all is a daily newspaper. Vertumnus, the Latin alter-ego of the Greek Proteus, becomes a semantic container of reality virtually rummaged in by the papers – that change values and definitions on an everyday basis. The daily newspaper is at the same time – like Proteus himself – a tricky medium. From being a fast carrier of information (and disinformation) it can assume many other forms such as wrapping for fish, a handy surface protector when painting apartments, something to start a fire – cold comfort for a street bum when the weather's bad. An unstable (in the very sense of the word) Polish press market, with changing (and collapsing) titles, quickened the amplitude of protean changes.

The 'transformation' is, of course, never complete – even at times of apparently total stagnation. The career of this term and of similar transformative terminology seems to be coming to an end in the "media consciousness" of these last years of the century in Poland, although the process of system transformations continues. And it continues mainly in the realms of economy, legislation and international affairs, as it is hard to talk of systemic changes in culture (in the sense of any engagement by the state in that sphere). Will there be some symbolic date proclaimed in this long road towards 'democratization', the "way to Europe" – as the media calls this process? Will it be the year we join the EU? Or NATO? What most of the interesting young artists that have emerged on the Polish art scene in the 1990s have in common is a fundamental shift in their attitudes towards the global/international scene and market. For the artists of two previous generations it was the home country that provided (in most cases) the sole referent for their artistic practice – as well as a sense of belonging. Thus artistic processes and discourse in previous decades were embedded in local tradition rather than in possible relationship to German, American, French (or other) art – regardless of all real or simulated influences from abroad. The abrupt shock-changes initiated in 1989 completely revolutionized that stagnated situation at least among the more "upward moving young art professionals". Nevertheless, careers and money apart – the change was due more to overall processes, I think, than to individual strategies.

What critical factors influenced those changes?

1. The opening of the Eastern (now Central) European countries to the West;

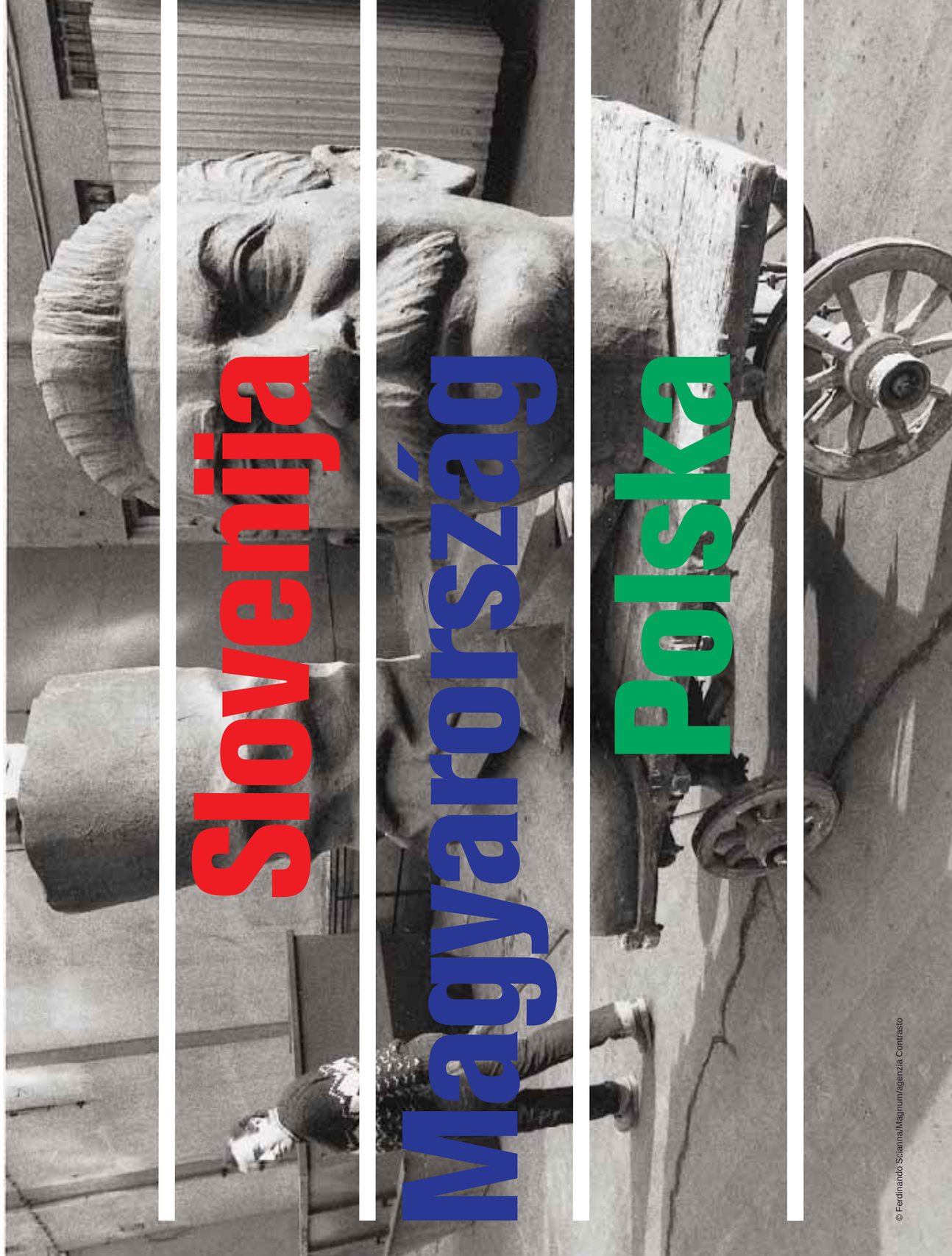
2. And vice versa: a growing interest in the "former Eastern-bloc countries".

3. A renewed need for 'representation' in major international art events (Documenta, Manifesta, various Biennials).

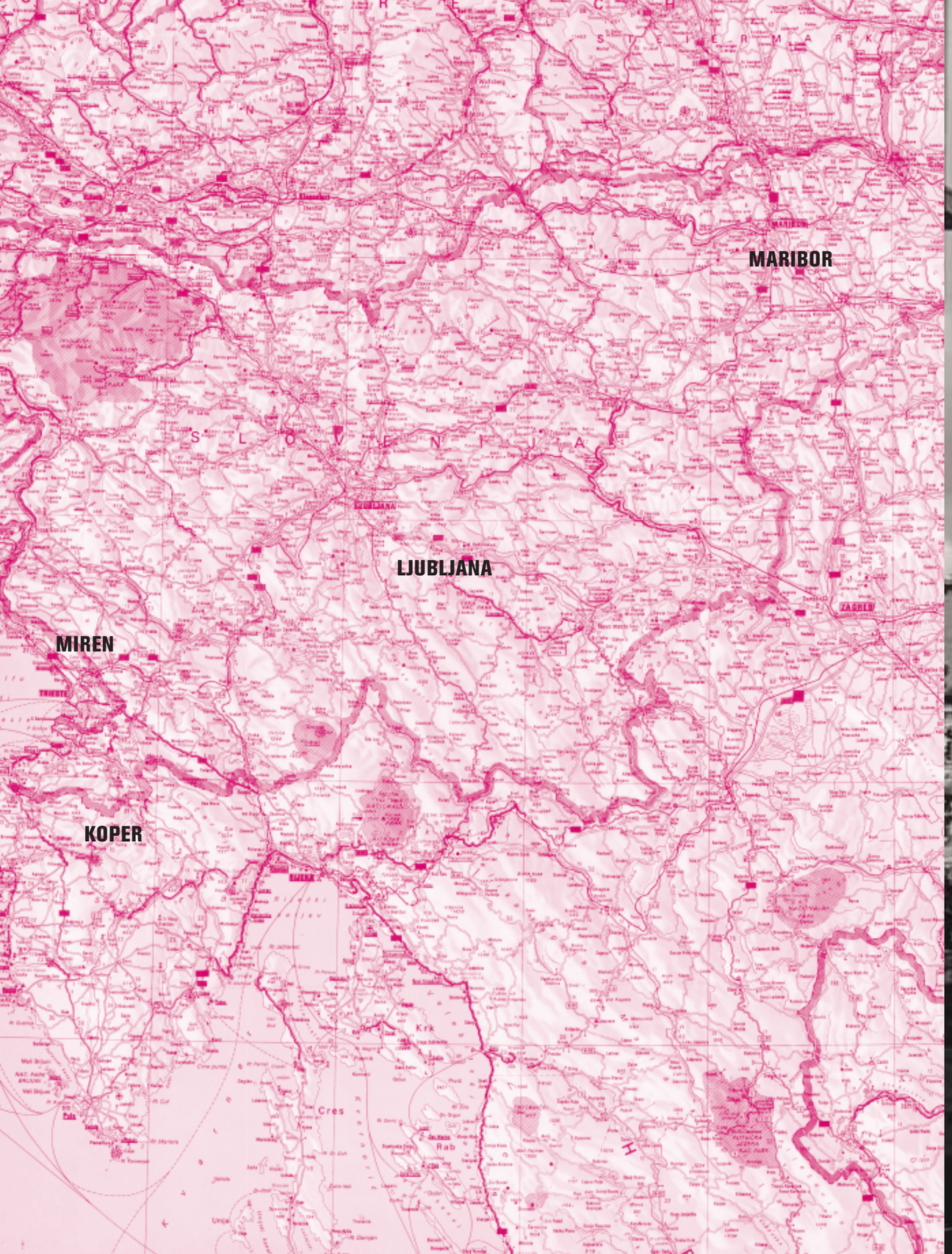
4. Polish economic shock-therapy that sparked an (often painful) awareness of what money and the market really are – and how much we need and depend on them.

These and other factors – e.g. a shift in the Polish Catholic state policies which transformed it in the eyes of many from a Church of defence to a Militant Church, a rapid decrease in the role of intellectuals in public life – brought about further changes in art at the beginning of the 90s. We may point to the two most important which were, I think: an artistic shift from socialist grey and drab – to a market-derived and market-oriented aesthetic – and a departure from the traditional Polish convergence of modernist art and metaphysics. One can talk perhaps about a change from the artist-social activist (1970s) and artist-preacher (1980s) attitude to a much sober one of artist-maker. Surprisingly, a significant role in that transformation was played by the big local art institutions – such as the Center of Contemporary Art or Zacheta in Warsaw – and by the few private galleries (such as Zderzak in Krakow). These big institutions have conducted a very intensive campaign in this decade, introducing and developing ties between business and corporate sponsorship and art. These new art-raising technologies boosted a number of interesting works plus the appearance of new vocabularies, techniques and styles. However, blended with a general "Drang nach Westen" approach, they do breed, perhaps, a certain danger: that of a aesthetic, lacking experience and a proper distance from its "feeding hand". How all that will change further in the beginning of the next millennium will depend to a large extent on the relation between art and the market locally and internationally (which might finally mean that an artist does not have to emigrate to pursue an artistic career). On the other hand I believe that contacts and exchange in a regional dimension are essential for an intellectual, spiritual and material development of the art scene. I see a big potential in possible projects bringing together German, Russian or Swedish-art scenes which may create a positive resonance, deepened mutual understanding and – last but certainly not least – help in breaking down historical obstacles and animosities. Culture in Central and Eastern Europe seems to be endowed with a much stronger national identification than in Western countries. Joint projects and exchange are therefore essential to common growth and to the taming of the protean factor.

Piotr Rypson, art critic, historian of art and literature, exhibition curator. Vice-President of AICA, Polish Section. Author of five books and numerous articles, essays and reviews. Lives in Warsaw.



© Ferdinando Scianna/Magnum/agenzia Contrasto



Nella sezione architettura dedicata alla Slovenia presentiamo la ristrutturazione del Museo di Storia Contemporanea di Lubiana, il progetto per un edificio industriale a Maribor e per un edificio residenziale e commerciale a Capodistria, gli interni dell'agenzia Integra a Lubiana. Gli oggetti-scultura e i cristalli dell'artista slavo Oskar Kogoj illustrano il linguaggio proprio della cultura slovena.

In the architecture section on Slovenia we present the refurbishment of the Ljubljana Contemporary History Museum, projects for an industrial building at Maribor and for a residential and commercial building at Koper, and the interiors of the Integra agency in Ljubljana. The object-sculptures and glass works by Slav artist Oskar Kogoj illustrate the characteristic idiom of Slovenian culture.

Slovenija

© Roman Bezjak/Agentur Focus/Dupel/Grazia Neri

Domus 804 Maggio *May* '98

Slovenija

Testo di Andrej Hrausky

L'architettura slovena contemporanea e le sue radici

Text by Andrej Hrausky

Contemporary slovenian architecture and its roots

L'architettura di un Paese non può svilupparsi fuori delle correnti architettoniche generali. Ma la cultura di una nazione reca il segno dello sviluppo storico specifico, delle condizioni climatiche e del carattere. In architettura la tradizione della 'scuola' può essere anche più importante. Ecco perché l'influsso sulle caratteristiche dell'architettura slovena di Jože Plečnik ed Edvard Ravnikar che, in momenti diversi, sono stati i principali docenti della facoltà d'architettura di Lubiana, è stato più forte di quello di Maks Fabiani, dei funzionalisti e di altri autori. Jože Plečnik, certamente il più importante architetto sloveno contemporaneo, dominò l'architettura slovena nel periodo tra le due guerre con la sua classicista Architectura perennis. Ma non senza opposizioni. All'inizio degli anni '20 l'architetto Ivo Vurnik sviluppò una personale versione di stile nazionale, e più tardi altri studiosi, difensori delle correnti funzionaliste, entrarono in lizza con lui.
Non c'è quindi da sorprendersi che Plečnik sia stato riscoperto negli anni '80 dagli architetti postmoderni che trovarono in lui un precursore in materia di classicismo. Oggi risulta anche più interessante la sua impostazione urbanistica per la città di Lubiana. Non si trattava di una pianificazione scientifica in senso moderno, ma di 'decorazione'. Con gesti minimi ma intenzionali Plečnik lasciò la sua impronta sulla città, tanto che oggi si può parlare di una "Lubiana di Plečnik".
Un buon esempio è rappresentato dalla sua pianificazione della zona del fiume Ljubljanica. Attraverso elementi collocati lungo le rive, cercò di unire il corso d'acqua alla città tramite accessi al fiume o ponti progettati come piazze cittadine sull'acqua. Tromostovje ("Tre ponti" in sloveno) collega una vasta piazza su una riva a una stretta strada sull'altra, in direzione della fontana barocca che si trova di fronte al municipio. Suštarski Most (in sloveno 'most' significa 'ponte') è una larga piazza sull'acqua orlata da un colonnato, mentre Trnovski Most è una piazza alberata di fronte a una chiesa.
Quando si parla di tradizione di scuola non ci si riferisce certamente a una continuità di forme architettoniche, anzi al contrario, dato che le generazioni più giovani vogliono liberarsi dall'influsso dei maestri e camminare con le proprie gambe. Al professor Edvard Ravnikar si deve un contributo particolare: la dimostrazione di come si possa superare questo dilemma. Ravnikar, allievo di Plečnik, che al termine degli studi lavorò a Parigi con Le Corbusier, dopo la seconda guerra mondiale divenne il principale architetto e docente sloveno. A prima vista i suoi edifici paiono moderni e sembrano perfino mostrare qualche influenza scandinava alla Alvar Aalto, ma un'analisi più approfondita svela il loro stretto collegamento con la tradizione di Plečnik.
Anche nella sua prima opera importante, il municipio di Kranj, costruito alla fine degli anni '50, Ravnikar accoppiò a un'espressione architettonica moderna una composizione classica, rendendo l'edificio, per posizione e concezione, più simile a un tempio classico che a un'opera d'architettura moderna. Anche nella più matura Trg Republike si vedono un baldacchino all'ingresso e le lastre della facciata fissate da bulloni a vista, un riferimento all'architettura di Plečnik e di Wagner. Questa reinterpretazione in maniera nuova della tradizione (più che la sua negazione, come accade nel caso dei funzionalisti) dà all'architettura di Ravnikar un'impronta personale e ci dimostra come sia possibile continuare una tradizione di scuola.
Da questo punto di vista occorre per lo meno citare l'edificio sulla Poljanska Cesta progettato dagli architetti Janez Koželj e Božo Podlogar verso la fine degli anni '80. A sole poche centinaia di metri dal Peglezen di Plečnik, in cui il maestro ha risolto il problema di un sito a forma di stretto cuneo, si ripresenta un sito di forma simile. Gli architetti hanno consciamente ripreso l'idea di Plečnik, con l'aggiunta del problema della strada in curva e dell'inclinazione del terreno. Non è un caso che all'estero questo edificio sia l'esempio più citato dell'architettura slovena moderna.
I progetti qui illustrati non sono direttamente collegati alla tradizione ma condividono alcuni fondamenti comuni dell'architettura slovena. Il primo è la subordinazione all'ambiente: il contesto in cui sorge il nuovo edificio; e l'altro è l'attenzione ai particolari e ai materiali. Sono opere della generazione architettonica di mezzo, fondate su assunti teorici sviluppati nei tardi anni '70 e nei primi anni '80 nella cerchia della rivista *AB*. Tra le implicazioni delle teorie del professor Ravnikar c'era anche la concezione che l'architettura ha bisogno di basi teoriche e di collegamenti internazionali.
Nell'ampliamento del Museo di Storia Contemporanea di Lubiana, opera dell'architetto Jurij Kobe, ammiriamo l'atteggiamento di attenta riflessione sull'edificio preesistente. Visto da dietro l'ampliamento è costruito con materiali moderni, ma per dimensioni e concezione dell''innesto' imita strettamente la facciata dell'ingresso. Anche la scala principale, su richiesta della Sovrintendenza ai monumenti, riproduce l'atmosfera barocca, ma in modo completamente moderno.

1

1 Jože Plečnik, ponte di Trnovo (Trnovski Most), Lubiana (1928-32). Il ponte si configura come una piazza piantumata davanti a una chiesa.
2 Edvard Ravnikar, municipio di Kranj, 1958. Nonostante il suo aspetto moderno la facciata è disegnata simmetricamente secondo proporzioni classiche.
3 Jože Plečnik, i "Tre ponti" (Tromostovje) a Lubiana (1929-32). L'architetto ha affiancato a un ponte preesistente due ponti pedonali.
4 Jože Plečnik, il "ponte dei Calzolai" (Sustarski Most), Lubiana (1931-32). Il ponte è una larga piazza sull'acqua fiancheggata da un colonnato.

1 Jože Plečnik, Trnov Bridge (Trnovski Most), Ljubljana (1928-32). The bridge is configured as a tree-planted square in front of a church.
2 Edvard Ravnikar, Kranj town hall, 1958. Despite its modern look, the facade is designed symmetrically according to classical proportions.
3 Jože Plečnik, the "Three bridges" (Tromostovje) in Ljubljana (1929-32). The architect combined an existing bridge with two new footbridges.
4 Jože Plečnik, "Cobblers' Bridge" (Sustarski Most), Ljubljana (1931-32). The bridge is a wide square on the water, flanked by a colonnade.

L'edificio residenziale e commerciale di Vojteh Ravnikar a Capodistria è anch'esso coordinato al contesto in cui è stato costruito. I volumi dell'edificio si adattano alle due griglie angolate tra loro secondo le quali sono state costruite le preesistenti case adiacenti.
In questo modo il complesso si adatta al tessuto urbano e contemporaneamente risolve le contraddizioni spaziali.
L'edificio Farmadent, dell'architetto Anton Lešnik, sorge in una zona industriale periferica di Maribor. Perciò non cerca di adattarsi all'ambiente nel modo che si è detto, ma piuttosto di introdurvi una nuova qualità. Non solo l'ambiente industriale ma anche l'influsso della vicina città austriaca di Graz hanno suggerito all'architetto di dedicare particolari attenzioni a certe soluzioni tecniche e a un'esecuzione senza sbavature.
E la generazione più giovane? Suscita la speranza che possa ottenere ciò che non è stato concesso ai suoi predecessori. Almeno nel caso della Slovenia queste speranze sono giustificate. Nonostante la sua apertura la Slovenia per molti anni è stata considerata parte dell'Europa orientale. Mentre la generazione di mezzo degli architetti sloveni ha debuttato rivolgendosi alla comunità mondiale e ai collegamenti internazionali consolidati, i più giovani studiano e lavorano in patria. Per la prima volta ciò garantisce loro di partire alla pari con gli altri architetti europei. Possiamo quindi attenderci da parte loro un contributo di pari valore al dialogo dell'architettura moderna.

The architecture of a country *cannot develop outside the general trends of architecture. Yet specific historical developments, weather conditions and temperament mark the culture of a nation. In architecture, the tradition of the 'school' might be even more important. That is why the influence of Jože Plečnik and Edvard Ravnikar, who were, each in their own time, the leading professors at the school of architecture in Ljubljana, on the pecularities of Slovenian architecture was greater than that of Maks Fabiani, the functionalists and other creators. Jože Plečnik, definitely the most prominent Slovenian architect to date, dominated Slovenian architecture during the period between the two world wars, with his classicist* Architectura perennis. *But not without objections. At the beginning of the twenties, the architect Ivo Vurnik developed his own version of a national style, and later on, students, and advocates of functionalist trends, defied Plečnik. It therefore comes as no surprise that Plečnik was rediscovered during the*

2

3

4

1

1, 2 Edvard Ravnikar, complesso della Trg Republike, Lubiana (1962-83): veduta del fronte principale e particolare delle due torri.
3 Jože Plečnik, edificio "a ferro da stiro" (Peglezen), Lubiana (1932-34).
4 Pianta del centro storico di Lubiana con l'indicazione degli edifici di Jože Plečnik e Koželj/Podlogar illustrati nelle immagini 3 e 5.
5 Janez Koželj con Božo Podlogar, nuovo edificio "a ferro da stiro" (1987-88). È evidente la stretta relazione con la costruzione di Plečnik.

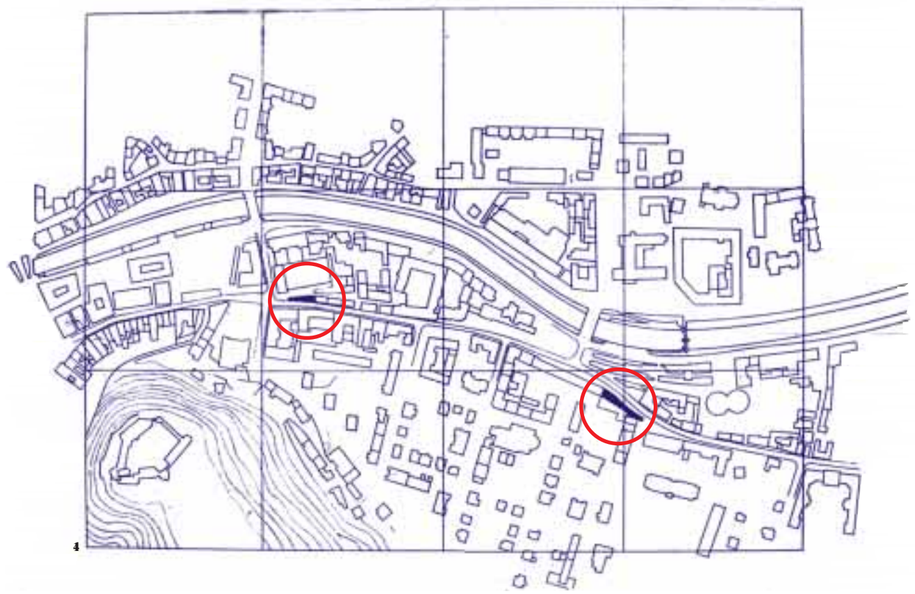
eighties by the Post-modern architects, who found their predecessor in his random classic design. Today his approach to the urban planning of Ljubljana is even more interesting. It was not scientific and planned in the modern sense, but 'embellishing'. With minimal but premeditated moves he left his imprint on the city, so that today we can speak of "Plečnik's Ljubljana".
A good example was his planning of the river Ljubljanica. With elements along its banks, he tried to unite the river and the city, either by accesses to the water or with bridges designed as town squares on the water. Tromostovje ("three bridges") links a large square on one side to a narrow road on the other, directed towards the Baroque fountain in front of the City Hall. Suštarski Most ('most' meaning bridge) is a broad square above the water bordered by a colonnade, while Trnovski Most is a square in front of the church, planted with trees.
When we speak of the tradition of a school we are surely not speaking of a continuity of architectural forms, but rather of the opposite, since the younger generation wishes to free itself from the influence of its teachers and stand on its own feet. A special contribution by professor Edvard Ravnikar was his demonstration of how this dilemma can be overcome. This student of Plečnik's, who worked with Le Corbusier in Paris after completing his studies, became the leading Slovenian architect and teacher after the Second World War. At first glance his buildings look modern and even exhibit some Scandinavian influences of Alvar Aalto, but deeper analysis reveals their close connection to Plečnik's tradition.
Even in his first major work, the Town Hall in Kranj, constructed during the late fifties, he connected modern architectural expression with a classic composition, making the building, with its installation and concept, closer to a classical temple than to a piece of modern architecture. Also in his more mature work, Trg Republike, we can see a baldachin at the entrance and facade plates fastened with visible bolts, and this originates from the architecture of Plečnik and Wagner. This re-interpretation of the old in a new manner (rather than its negation, as with the functionalists) gives Ravnikar's architecture its personal imprint and demonstrates how the tradition of a school can be continued.
From this perspective we must at least mention the building on Poljanska Cesta, designed by the architects Janez Koželj and Božo Podlogar towards the end of the eighties. Only a few hundred meters from Plečnik's Peglezen, in which the master solved the problem of a narrow wedge-like plot, a similar plot is repeated. The architects consciously copied Plečnik's idea, with the additional problem of a curving road and the inclination of the terrain. It is no coincidence that abroad this building is the most commonly cited example of modern Slovenian architecture.
The projects presented here may not be so directly connected to tradition, but they do share some common foundations characteristic of Slovenian architecture. The first is certainly their subjugation to the environment – the context in which the new building stands, and the other is attention to details and materials. This is the work of the middle generation of architects, based on theoretical assumptions which developed during the late seventies and

2

***1, 2** Edvard Ravnikar, the Trg Republike complex, Ljubljana (1962-83): view of the main front and detail of the two towers.*
***3** Jože Plečnik, "Flat-iron" building (Peglezen), Ljubljana (1932-34).*
***4** Plan of the historic center of Ljubljana, indicating the buildings by Jože Plečnik and Koželj/Podlogar illustrated in pictures 3 and 5.*
***5** Janez Koželj with Božo Podlogar, "new Flat-iron" building (1987-88). It clearly bears a close relation to Plečnik's construction.*

early eighties in circles connected to the magazine AB. *This too was a continuation of professor Ravnikar's initiative, whereby architecture needs its theoretical basis and also international connections.*
In the extension of the Museum of Contemporary History in Ljubljana, by the architect Jurij Kobe, we can admire his carefully meditated attitude towards the old building. From behind, the extension is constructed from modern materials, but in the dimensions and principle of how it is 'attached', it fully imitates the entrance facade. The main staircase also, as required by the monument protection administration, reproduces the Baroque ambiance, but in a completely modern manner.
The residential and commercial building by Vojteh Ravnikar in Koper is also subordinate to the context in which it was erected. The masses

3



4

of the building try to adapt on two shifted grids according to which the existing nearby houses are built. In this way the new building adapts itself to the urban fabric whilst also solving spatial contradictions.
The Farmadent building by the architect Anton Lešnik stands in the industrial suburbs. Thus it does not attempt to adjust to the environment in the manner mentioned, but rather introduces a new quality. Not only the industrial environment, but also an influence from nearby Graz, in Austria, prompted the architect to devote special attention to some technical solutions and to flawless execution.
And the younger generation? It raises hopes that they might achieve what was not given to their elders. At least in the Slovenian case these hopes are justified. Despite its openness, Slovenia was for many years considered a part of Eastern Europe. While the middle generation of Slovenian architects began presenting themselves to the global community and established international ties, the younger ones also study and work there. For the first time this grants them an equal start with other European architects. We can thus expect their equivalent contribution to the dialogue on modern architecture.

5

Jurij Kobe

Slovenija

Fotografie di Miran Kambič

Museo di Storia Contemporanea, Lubiana

Progetto: Jurij Kobe con Milena Todorić e Mira Stantič
Collaboratore: Marko Lavrenčič

Photographs by Miran Kambič

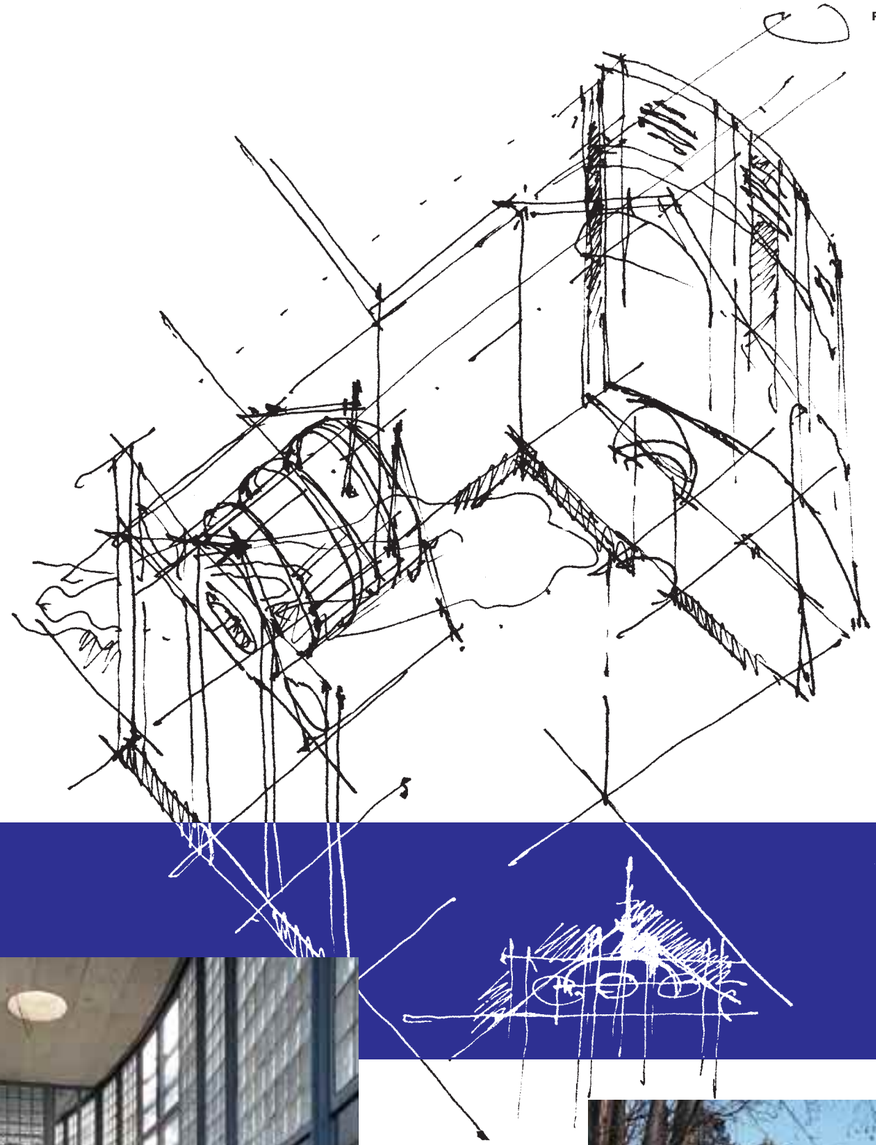
Museum of Contemporary History, Ljubljana

Project: Jurij Kobe with Milena Todorić and Mira Stantič
Collaborator: Marko Lavrenčič

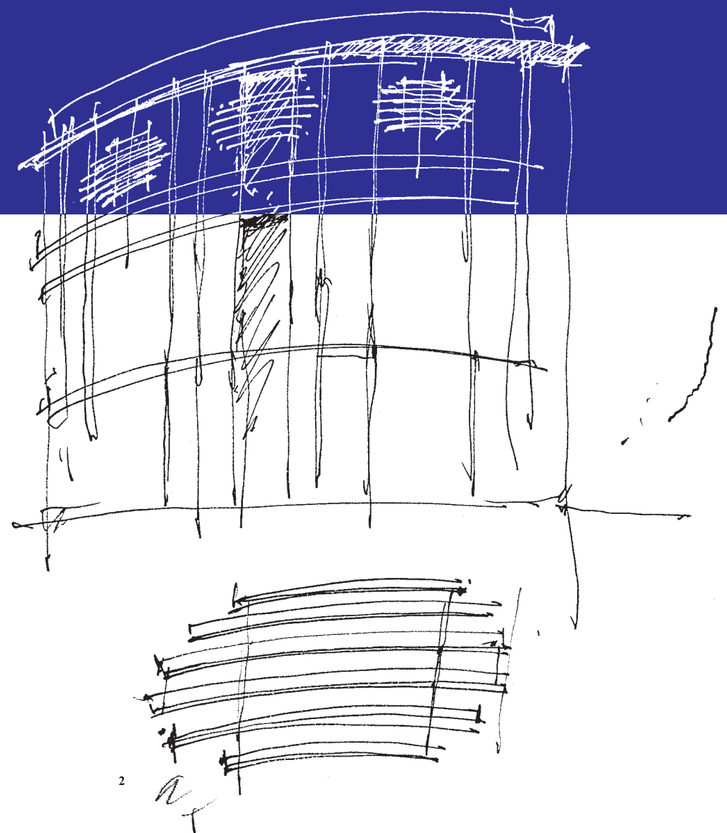
L'incarico consisteva nella ristrutturazione e nella riorganizzazione del museo nel piccolo spazio di una villa rococò nel parco cittadino. L'edificio è stato restaurato più volte e col tempo ha perso molte delle sue qualità. Per questo motivo l'architetto incaricato di rinnovarlo ha cercato di ricostituire il concetto architettonico dell'edificio originale. Ciò era impossibile senza nuovi interventi, per i quali Kobe ha scelto materiali moderni. Seguendo questa impostazione ha distinto il nuovo dal vecchio pur conservando i precedenti principi compositivi. All'esterno dell'edificio si nota solo l'ampliamento posteriore, che è in realtà una ripetizione della parte centrale della facciata principale. Nell'atrio di ingresso, utilizzato per esposizioni temporanee, Kobe ha nascosto tutti gli elementi di servizio (ascensore per disabili, scale ecc.) in un locale a parte, dietro porte che servono contemporaneamente da pannelli espositivi. Sopra, il corridoio di collegamento tra le due parti del mezzanino permette l'attività indipendente dell'Istituto di Storia, che condivide la sede. L'architetto ha reso più profonda l'area al piano terreno a destra e a sinistra dell'atrio di ingresso, ottenendo così l'altezza necessaria alle funzioni pubbliche richieste. La Sovrintendenza ai monumenti gli ha chiesto di restaurare la scala barocca in rovina, operazione che Kobe ha compiuto in modo originale e moderno. Ha collocato gli uffici della direzione e dell'amministrazione e parte dei magazzini nell'attico, rendendoli accessibili attraverso la scala e l'ascensore dell'ampliamento. Grazie a questo adattamento dell'attico, alla maggior profondità data al piano terreno e all'ampliamento posteriore, il progettista è riuscito quasi a raddoppiare lo spazio utile dell'edificio. Tuttavia si riesce a percepire la parte antica della villa così com'era un tempo. *(Andrej Hrausky)*

1 Scorcio della facciata della villa rococò con l'ingresso principale al Museo. Il progetto è consistito nella ristruttrazione della villa situata all'interno del parco cittadino.
2 Schizzo del fronte posteriore della villa che è stato interessato dall'aggiunta del nuovo corpo in vetrocemento.
3 Studio del rapporto tra il fronte principale e quello posteriore.
4 Veduta dell'interno del nuovo intervento con la scala e, sullo sfondo, l'ascensore.
5 Dettaglio dell'attacco tra il nuovo blocco e la vecchia costruzione.

1 *Perspective view of the facade of the rococo villa, and the main entrance to the Museum. The project consisted in the refurbishment of the villa situated in the city's park.*
2 *Sketch of the rear front of the villa, affected by the addition of the new glass-brick block.*
3 *Study of the relation between the main and the rear fronts.*
4 *View of the interior of the new project, showing the staircase and, in the background, the lift.*
5 *Detail of the attachment of the new block to the old construction.*



1



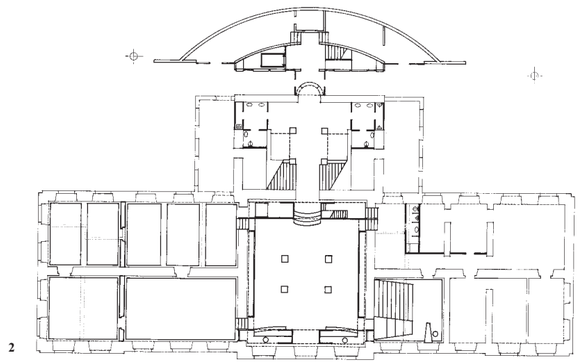
2

4

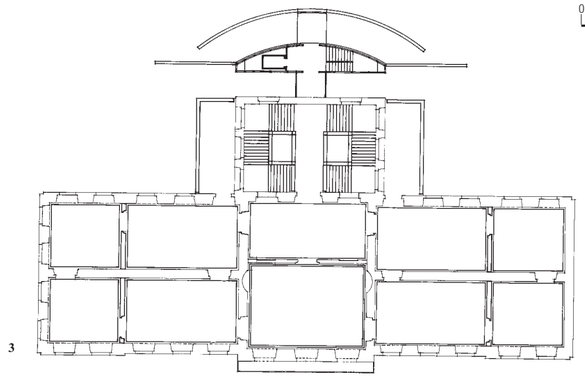
5

1 La hall d'ingresso del museo che funge da spazio espositivo per mostre temporanee. I pannelli celano locali di servizio, una scala e l'ascensore per disabili. In alto, il corridoio a ponte del mezzanino.
2, 3 Piante del piano terra e del primo piano. Al piano nobile gli ambienti regolari della vecchia villa sono adibiti a spazi espositivi.
4 Il corridoio dell'attico su cui si affacciano gli uffici.
5 Assonometria generale.
6 L'estensione sul lato posteriore del Museo.

1 *The museum entrance hall which acts as a temporary exhibition space. The panels conceal service rooms, the stairs, and a lift for the disabled. Top, the mezzanine bridge-corridor.*
2, 3 *Ground and first floor plans. On the* piano nobile *the regular rooms of the old villa are used as exhibition spaces.*
4 *The attic corridor with offices opening onto it.*
5 *General axonometric.*
6 *The extension on the rear side of the Museum.*

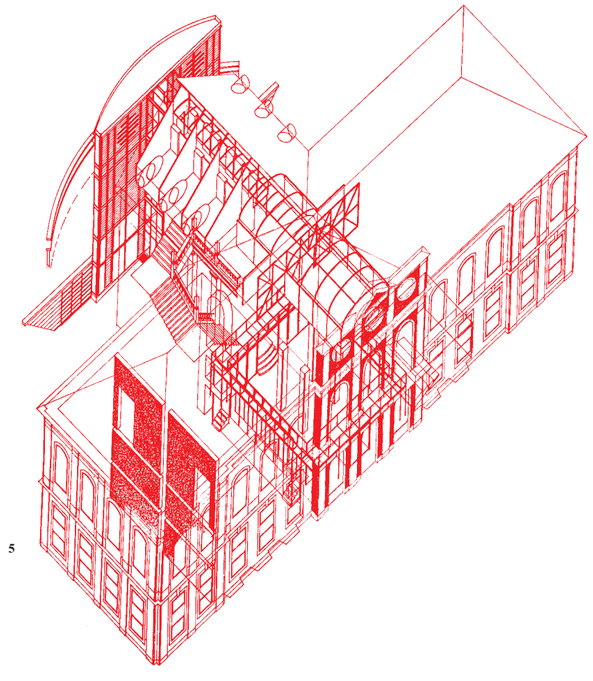


2



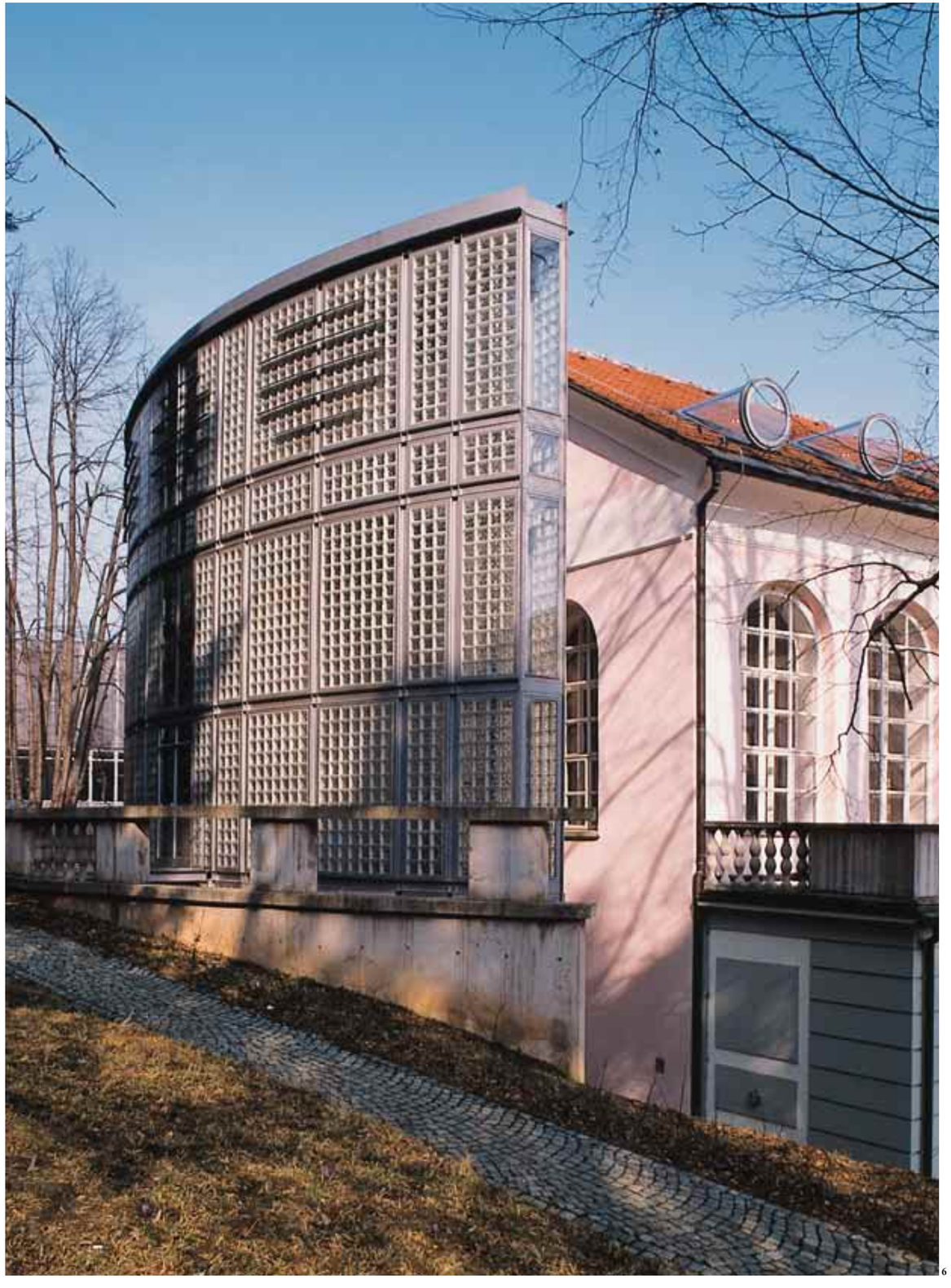
0 10 20 MT

3

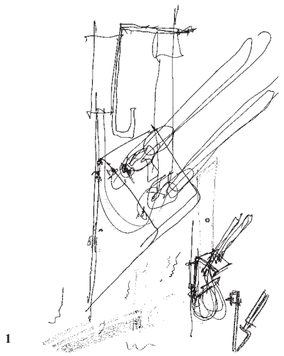


5

4



6

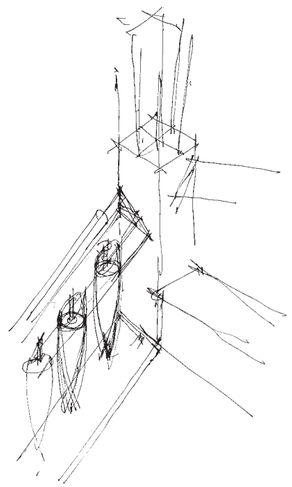


1

2

3

4



5

The assignment *was to restructure and re-organize the museum in the small space of a rococo villa in the city's park. The building had been refurbished several times and through the years had lost most of its qualities. For this reason the architect of the renovation strove to re-establish the architectural concept of the original building, which could not be achieved without alterations. For these Kobe chose modern materials, separating the new from the old whilst retaining the original principles of the composition. On the exterior of the building we will notice only the rear extension, which is actually a repetition of the central part of the main facade. In the entrance hall, used for occasional exhibitions, the architect has hidden all accessory elements (elevator for the disabled, stairs, etc.) in a closed area behind doors which simultaneously serve as exhibition panels. Above, the connection corridor between the two mezzanine zones allows the historical institute which shares the premises to operate independently. The architect deepened the area on the ground level to the left and right of the entrance hall, thus gaining the height needed for the public program. The monument protection administration required the architect to refurbish the ruined Baroque staircase, which he again contrived to do in an original and modern way. He located the management and administration and some of the storage areas in the attic, accessible by the staircase and elevator in the extension. With his adaptation of the attic, deepening of the ground level and extension at the rear, the architect succeeded in almost doubling the useful space of the facility. However, we can still experience the old part of the villa as it once was.* (Andrej Hrausky)

1, 2 Schizzo di studio e veduta di una lampada.
3, 5 Veduta e studio della scala barocca ridisegnata dal progettista.
4 Particolare di una delle lampade collocate lungo la scala.
6 Lo spazio interno del corpo aggiunto definito da una parete rettilinea lungo il fronte della costruzione preesistente e da una convessa verso l'esterno.

1, 2 *Study sketch and view of a lamp.*
3, 5 *View and study of the baroque stairs redesigned by the architect.*
4 *Detail of one of the lamps placed along the stairs.*
6 *The inner space of the added block, defined by a straight wall along the front of the pre-existent building and by a convex one facing outwards.*

Domus 804 Maggio *May* '98

6

Domus 804 Maggio *May* '98

Anton Lešnik

Slovenija

Fotografie di Miran Kambič

Uffici e magazzino di un'azienda farmaceutica, Maribor

Progetto: Anton Lešnik
Collaboratore: Tone Turk

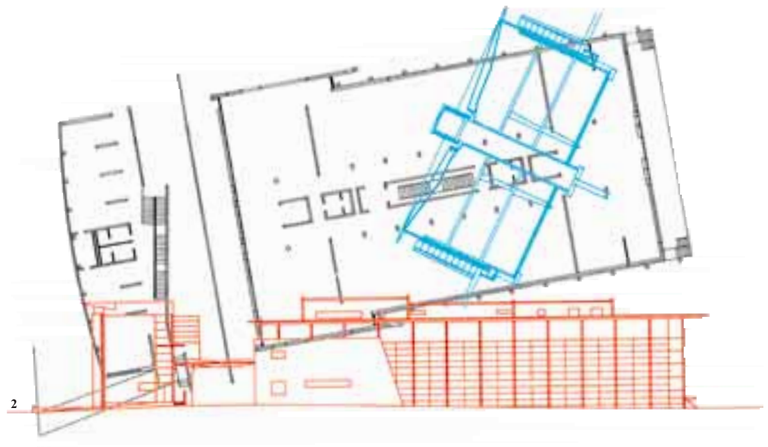
Photographs by Miran Kambič

Head offices and warehouse of a pharmaceuticals company at Maribor

Project: Anton Lešnik
Collaborator: Tone Turk

3

1



2

L'edificio, situato alla periferia di Maribor, funge da magazzino regionale e centro di distribuzione di medicinali. Può essere considerato un edificio industriale di periferia, il che non favorisce le ambizioni di un progetto architettonico. Eppure, anche in queste condizioni sfavorevoli, il progettista è riuscito a evitare gli schemi ordinari e ha progettato un edificio architettonicamente e tecnologicamente aggiornato. Il complesso è diviso in uffici e magazzini, con un reparto di imballaggio, collegati da un cortile di carico coperto. La facciata principale del blocco degli uffici è ad angolo retto rispetto alla strada regionale principale. Ciò significa che il visitatore si avvicina all'edificio di lato e lo vede in una prospettiva sottolineata dalla lieve curvatura della facciata divisa verticalmente. Come tutte le opere di Lešnik, anche questa reca il segno di un'eccezionale attenzione ai particolari e di un'abilità tecnica che superano in larga misura la media locale. Non dobbiamo trascurare il fatto che l'architetto è autodidatta e non subisce il peso della scuola locale. L'influsso più fortemente visibile proviene dalla tradizione della scuola della vicina Graz. Attraverso quest'ultima il progetto si collega indirettamente con le polemiche architettoniche attuali, rifacendosi ancora una volta al modernismo; ma non, in questo caso, con un'esibizione programmatica della tecnologia e un'imitazione di forme architettoniche degli anni '30, bensì attraverso l'uso delle conquiste della tecnologia moderna. Qui l'architetto agisce da sperimentatore attivo delle nuove potenzialità tecnologiche. Perciò nella zona degli uffici l'edificio Farmadent utilizza pannelli metallici prefabbricati per facciate, che fungono al tempo stesso da apparecchi di riscaldamento. Il vetro è usato come strato finale delle facciate laterali del magazzino e trae la sua struttura dall'isolamento termico visibile in trasparenza. Questo uso della tecnologia consente ai singoli elementi dell'edificio di assumere funzioni complesse (illuminazione, isolamento, riscaldamento ecc.) ma di mantenere una linearità dal punto di vista del design. È questa semplicità, insieme con l'accurata professionalità tecnica, che dà all'architettura di Anton Lešnik un'eleganza quasi classica, in cui ogni decorazione aggiunta sarebbe superflua. *(Andrej Hrausky)*

1 Veduta del fronte laterale.
2 Tavola riassuntiva di progetto: pianta, sezione e prospetto.
3 Scorcio del complesso che si trova in un contesto suburbano. L'edificio si compone di due unità collegate da un cortile coperto: il blocco amministrativo, caratterizzato dalla facciata in metallo, e il corpo di fabbrica destinato alle operazioni di imballaggio e a magazzino.

***1** View of lateral front.*
***2** Project summary of plan, section and elevation.*
***3** Perspective view of the complex in its suburban context. The building comprises two main blocks, linked by a covered courtyard: the administrative block, characterised by its metal facade, and the packaging/ warehouse block.*

Domus 804 Maggio *May* '98

1

3

4

2

The building, located in the *suburbs of Maribor, serves as a regional warehouse and distribution center for medicines. It is almost an industrial building in a suburban location, which does not help its ambitious architectural design. Yet, even in these unfavorable conditions, the architect managed to evade the customary pattern and designed an architecturally and technologically advanced building. The building is divided into the administrative and storage areas with the packaging unit, connected by a covered loading yard. The main facade of the administrative building lies at a right angle to the major regional road. This means that visitors approach it from the side and see it from a perspective which is emphasized by the slight curve of the vertically divided facade. Like all Lešnik's work, this one too, is marked by exceptional attention to details and workmanship, which quite surpasses domestic standards. Here we should not ignore the fact that the architect was self-educated and is not burdened by local tradition. The strongest visible influence in his work is from the tradition of the nearby Graz school. Through it, his design indirectly joins the ongoing architectural polemic which again reproduces modernism though not, on this occasion, through a declarative exhibition of technology and imitation of the architectural forms of the thirties, but through the achievements of modern technology. Here the architect acts as an active researcher of new technological possibilities. Thus in the administrative part, the Farmadent building uses ready-made metal facade panels, which are at the same time heating units. Glass is used as the final layer of the lateral facades of the warehouse, and gets its structure from the translucently visible heat insulation. Such use of technology allows individual elements of the building to assume complex functions (lighting, insulation, heating, etc.) but is, from the design viewpoint, much purer. It is this simplicity in combination with flawless workmanship that gives the architecture of Anton Lešnik an almost classical elegance, in which any additional ornamentation would be superfluous.* (Andrej Hrausky)

1 Il fronte dell'unità amministrativa. La facciata, che si piega in una leggera curvatura, è risolta con pannelli prefabbricati in metallo ed è ritmata da una partitura verticale.
2 La corte coperta che funge da momento di raccordo tra le due unità.
3 Scorcio dei fronti laterale e posteriore del blocco adibito a magazzino con la piattaforma per il carico merci.
4 Particolare del punto di connessione tra la facciata in mattoni e quella in vetro.

1 *The front of the administrative unit. The facade, which folds in a gentle curve, is clad with prefabricated metal panels and punctuated by a vertical score.*
2 *The covered courtyard acts as a connection between the two units.*
3 *Glimpse of the lateral fronts and rear of the warehouse block with goods loading platform.*
4 *Detail of the connecting point between the brick facade and the glass one.*

Domus 804 Maggio *May* '98

1

5

1, 5 Dettagli della scala nell'unità per uffici.
2 Scorcio del fronte posteriore del blocco amministrativo.
3 Veduta del locale imballaggio chiuso da una copertura curva.
4 Veduta di un ballatoio di distribuzione all'interno del blocco per uffici.

1, 5 *Details of the stairs in the office block.*
2 *Glimpse of the rear front of the administrative block.*
3 *View of the packaging room closed by a curved roof.*
4 *View of a distribution passage in the office block.*

2

3

4

Vojteh Ravnikar
Robert Potokar
Maruša Zorec

Slovenija

Fotografie di Miran Kambič

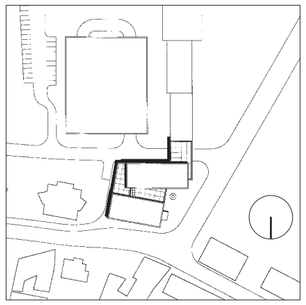
Edificio residenziale e commerciale, Capodistria

Progetto: Vojteh Ravnikar, Robert Potokar, Maruša Zorec
Collaboratore: Drago Štefanec
Strutture: Stanislav Torkar
Committente: SKB Bank, Lubiana

Photographs by Miran Kambič

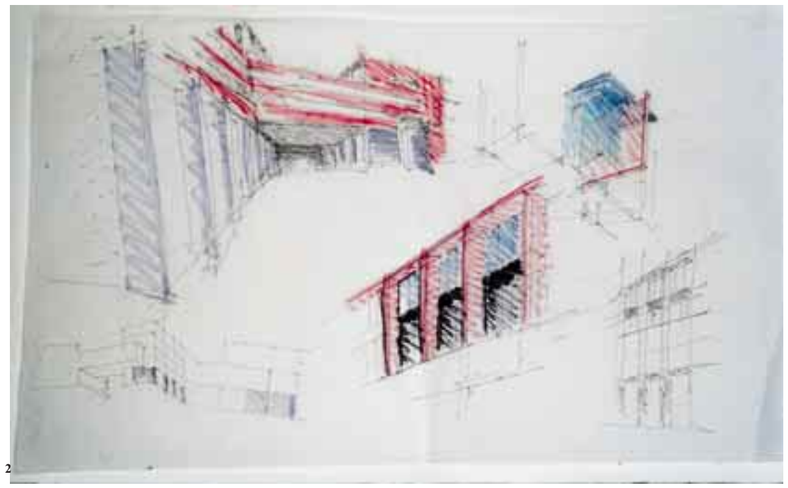
Residential, shop and office building, Koper

Project: Vojteh Ravnikar, Robert Potokar, Maruša Zorec
Collaborator: Drago Štefanec
Structural engineering: Stanislav Torkar
Client: SKB Bank, Ljubljana



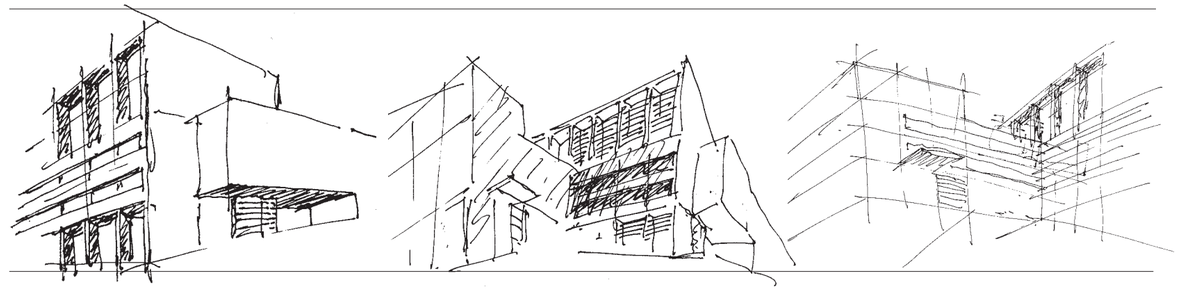
Il limite del centro storico di Capodistria è segnato da edifici caratterizzati dalla completa assenza di qualunque collegamento reciproco. Lungo la nuova strada di scorrimento, tra edifici residenziali e commerciali costruiti nei turbolenti anni '60, ha preso forma un angolo definito dalla nuova architettura, dal punto di vista fisico e da quello architettonico. La direzione delle strade definisce un ampio scenario per l'incontro dei due volumi, mentre i modi di questo rapporto sono determinati dall'esigenza di introdurre un nuovo elemento urbano.
Il programma dell'edificio (la cosiddetta sede della borsa immobiliare) comprende il piano terreno destinato al pubblico (negozi), uffici ai piani superiori e appartamenti all'ultimo piano. Le differenti destinazioni sono incluse in un corpo uniforme, mentre gli elementi di sostegno principali compaiono in certi segmenti dell'ultimo piano anche come componenti del progetto della facciata. La funzione principale dell'edificio (dare equilibrio al rapporto fisico tra la torre per appartamenti e l'edificio commerciale) si esprime anche nel progetto delle facciate: i piani fondamentali sono sostanzialmente lisci, privi di ogni forma scultorea. Anche le finestrature orizzontali sul piano esterno della facciata anteriore seguono questo principio. La zona pubblica del piano terreno è interrotta da un passaggio nell'area in cui i due segmenti si uniscono, mentre al piano superiore il progetto è più vivace. In parte perché rispecchia la destinazione richiesta (appartamenti su due piani), in parte per il carattere differente dei due segmenti e in parte per il rapporto con gli edifici circostanti: edifici commerciali con i quali il nuovo edificio si fonde, e edifici d'appartamenti con cui si stabilisce un dialogo creativo. *(Vojteh Ravnikar)*

The edge of the old city *center of Koper is marked by buildings that are characteristically devoid of any communication with each other. Alongside the new arterial road, between the business and residental buildings built during the turbulent sixties, a corner which is physically and architecturally defined by the new architecture, took shape. The direction of the streets dictates the broad setting for the meeting of both volumes, while the imperative introduction of the new urban element determines the manner of this relationship.*
The building's programme (the so-called construction for the real-estate market) encompasses the public ground floor (shops), offices on the floors above and apartments on the uppermost floor. The uniform construction embraces the various contents, while the primary supporting elements appear in certain segments of the top floors also as part of the facade design. The basic mission of the house, to balance the physical relationship between the apartment tower and the business building, is also expressed in the design of its facades: the basic planes are almost smooth, without any sculptural forms. The window horizontals on the external plane of the front facade also follow this principle. The public programme on the ground floor is interrupted by the passageway in the area in which both tracts are united, whilst on the upper floor the design is livelier. Partly because it reflects the programme (two-storey apartments), partly because of the different characters of both tracts, and partly because of this address to the neighbouring buildings: commercial buildings with which the new building merges, and the apartment buildings with which a creative dialogue is established. (Vojteh Ravnikar)



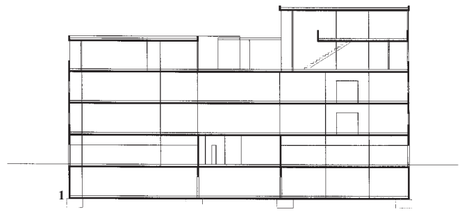
1 Planimetria. Collocato in un lotto d'angolo tra due strade a scorrimento rapido, l'intervento si articola in una serie di volumi regolari e su un lato si ricollega a costruzioni preesistenti.
2, 3 Schizzi di studio.
4 Dettaglio di facciata.

1 *Site plan. Situated on a corner plot between two fast traffic roads, the project is divided into regular volumes and connected on one side to pre-existent constructions.*
2, 3 *Study sketches.*
4 *Detail of facade.*

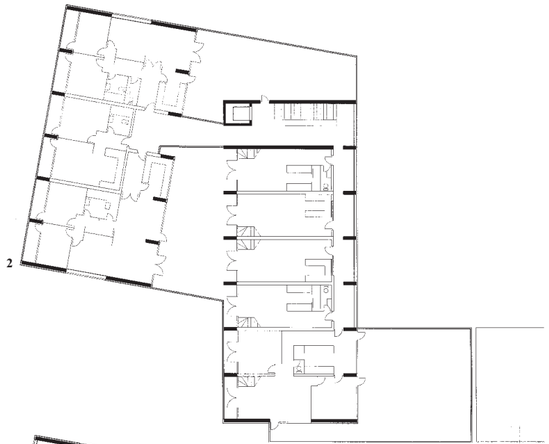


3

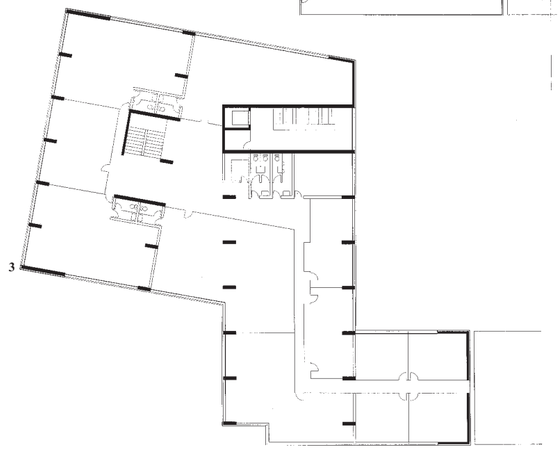
4



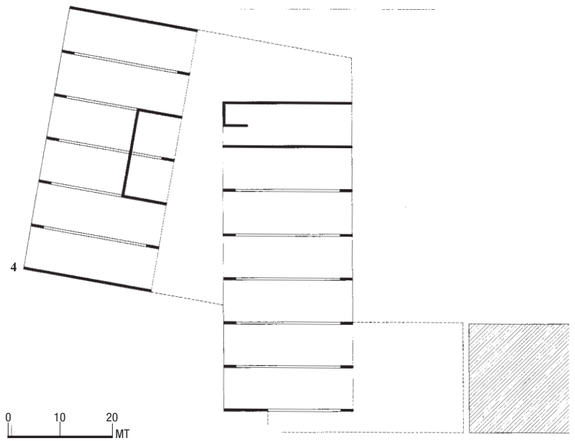
1



2



3



4

0 10 20 MT

1 Sezione trasversale.
2-4 Piante del piano terra, del primo e del terzo piano. Al piano terra sono ospitati negozi, al primo e secondo piano uffici, all'ultimo piano appartamenti su due livelli.
5 Veduta del fronte nord. L'edificio si caratterizza per la finestratura a nastro e per la ripresa nella fascia più alta della stessa ripartitura del basamento.
6, 7 Scorci del complesso visto rispettivamente da sud e da ovest.

1 *Cross-section.*
2-4 *Ground, first and third floor plans. Located on the ground floor are shops, on the first and second floors offices, and on the top floor two-level flats.*
5 *View of north front. The building is characterised by its ribbon fenestration and by a repetition in its upper fascia of the same distributive pattern as that of the base.*
6, 7 *Perspective views of the complex seen from south and west respectively.*

6

7

5

Vesna Vozlic˘
Matej Vozlic˘

Slovenija

Testo di Boris Podrecca
Fotografie di Damjan Gale

Agenzia Integra, Lubiana

Progetto: Vesna Vozlič, Matej Vozlič
Committente: Alenka Marter

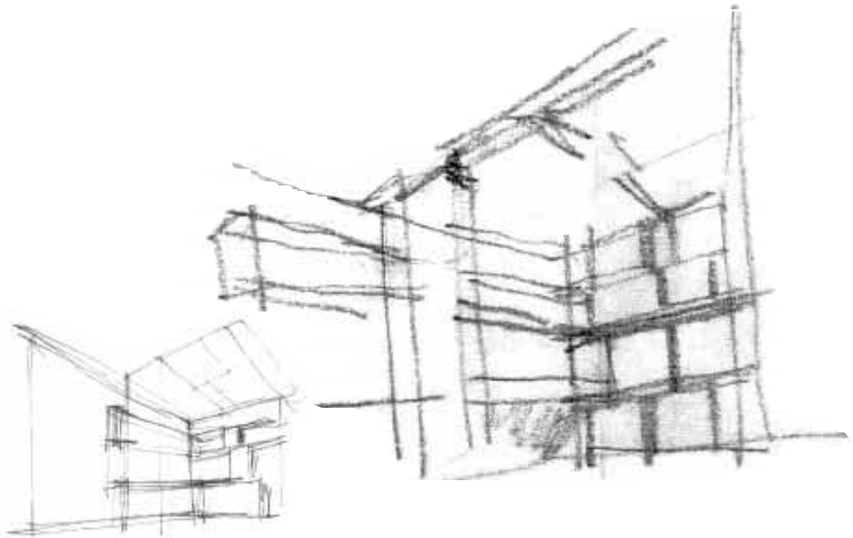
Text by Boris Podrecca
Photographs by Damjan Gale

Integra Agency, Ljubljana

Project: Vesna Vozlič, Matej Vozlič
Client: Alenka Marter

C'è da chiedersi se la simultaneità e la multiformità dei linguaggi attuali dell'architettura, anche se privi di radicati fondamenti sociali, siano un segno di crisi, di situazione apocalittica, o segno legittimo di una società policroma. L'architettura cerca un'etica propria senza volgersi indietro verso sistemi di centralità di tipo missionario: il prodotto eterogeneo che ne deriva si esaurisce piuttosto nell'interrogarsi sul caso specifico e nel conseguente 'addensare' il luogo che si trasforma, senza cadere nella trappola dell'apriorismo di uno stilema con il quale poi si copre questo mondo. In questa direzione sta operando una giovane generazione di architetti di Lubiana ancora in via di formazione.
La generazione precedente infatti aveva un atteggiamento caustico, credeva più o meno ostinatamente al fondamentalismo della Tendenza degli anni Sessanta e Settanta, con un 'transfer' all'intellettualismo cartonato dei Five dell'East Coast. L'ortodossia di questi architetti, accompagnata da un vistoso armamentario di sistemi geometrici e di segni codificati, si opponeva a ragione alla frammentazione consumistica (anche se di stampo socialista) della morfologia di Lubiana e della sua stratificazione edilizia decorativa, lontana da qualsiasi definizione programmatica dello spazio tipologico.
In questo campo così saturo le architetture di Matej Vozlič e di sua moglie Vesna suggeriscono più l'ideogramma di un processo architettonico che la sua realizzazione definitiva. Il progetto restituisce l'eco di una delle ipotetiche versioni finali. La funzione simbolica dell'architettura risiede nel congelamento del progetto e nella solidificazione delle sue masse sul piano di una forma non definitiva e non chiusa in se stessa. Un innato lirismo e una leggerezza calligrafica si oppongono in questo caso all'epica della forma.
Alla "indecisione concentrata" con cui il filosofo tedesco Otto Marquart ha contrassegnato la nostra epoca, nella quale le argomentazioni totalizzanti hanno perso la loro efficacia, Vozlič risponde con una messa in scena complessa, talvolta furbesca, i cui spazi sono percorsi da una delicata, a volte anche un po' artificiosa *joie de vivre*. La sua elasticità linguistica – che ha avuto modo di affinare per qualche anno nel nostro studio – lo spinge verso una "poetica della differenza", contrapposta alla "poetica della dottrina" della generazione che l'ha preceduto.
Liberiamo il campo da eventuali equivoci: non si tratta della solita e facile analogia con il "pensiero debole" alla Vattimo ma di un'attitudine a un'azione parallela di sapore viennese, che non degenera affatto come generalmente si potrebbe pensare nel frammentario, ma si traduce in una tesi e in una strategia. Per questa nuova generazione l'architettura significa più fluidità della città che non icona o artefatto. In essa si delinea un piccolo universalismo dei doveri e degli interessi, che parte dallo spazio urbano con le sue infrastrutture e si estende, passando per l'oggetto architettonico, fino all'ultimo dettaglio di un mobile. Il contesto epicureo in cui si situano queste immagini esprime soprattutto la confortevole abitabilità del nostro mondo: una battaglia stilistica è al suo interno priva di significato.

1

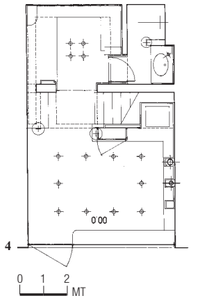


2

1 Veduta notturna del fronte vetrato su strada. L'agenzia, che appartiene a una scuola privata di lingue e si trova nel centro cittadino, si sviluppa su due livelli.
2 Schizzi di studio.
3, 5 Dettaglio e veduta complessiva del locale al piano terra. Lo spazio è organizzato in due parti: la prima area è più aperta al pubblico; la seconda, più interna, è destinata a ufficio. La differenziazione tra le due zone è sottolineata dall'impiego di legni diversi: acero nella prima, pero nella seconda.
4 Piante del piano terra e del primo piano. La superficie complessiva è di soli 25 metri quadri.

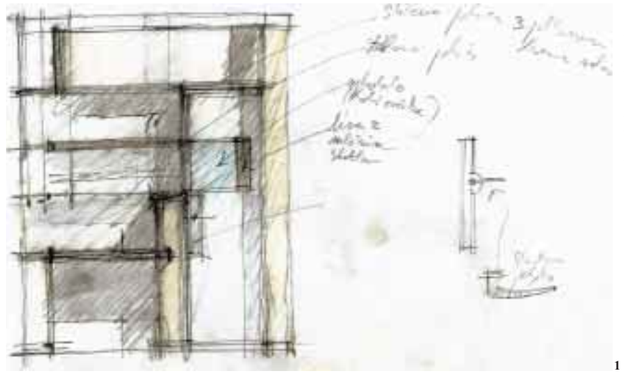
***1** Nocturnal view of the glazed street frontage. The agency, which belongs to a private school of languages and is located in the city center, occupies two levels.*
***2** Study sketch.*
***3, 5** Detail and general view of the ground floor room. The space is organized in two parts: the first is more open to the public; the second, more towards the interior, is for office use. The differentiation between the two zones is emphasized by the use of different woods: maple in the first, pear in the second.*
***4** Ground and first floor plans. The overall surface is only 25 square meters.*

3



4

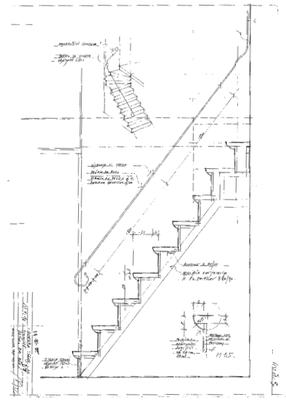
5



1

1 Studio per un elemento di arredo.
2, 4 Sezione e particolare della scala in legno.
3 Pianta della scrivania al secondo piano.

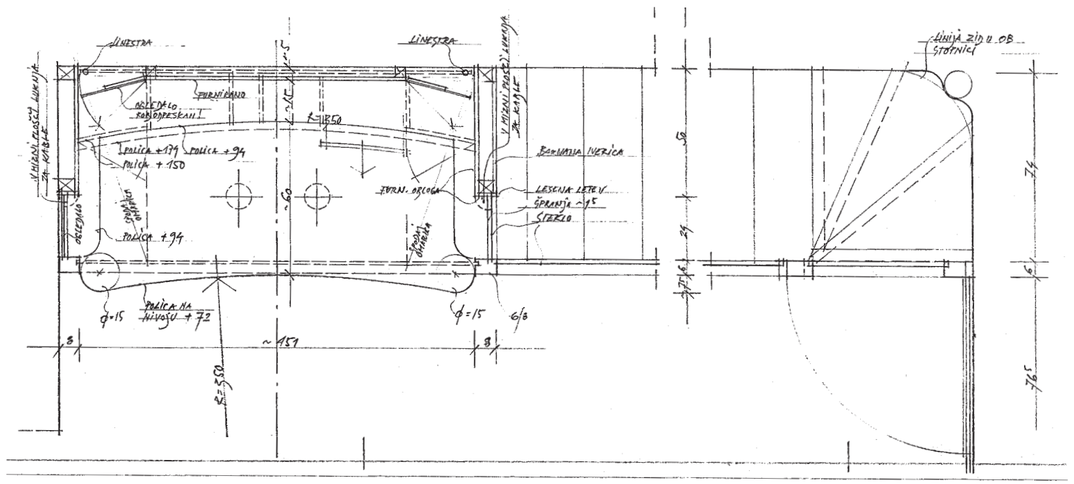
1 *Study for the furniture.*
2, 4 *Section and detail of the wooden staircase.*
3 *Plan of the desk on the second floor.*



2

L'architettura si avvera qui nella rinuncia e nell'assenza della radicalità di metafore troppo scoperte. Essa rimane un anello di congiunzione quasi secondario di fronte al profano andare e venire della vita e al prodotto artistico. La costruzione genera più interrogativi e stratificazioni che risposte, e nella rinuncia a qualsiasi *pathos* formale il suo risultato finale resta aperto.
Eppure ci si potrebbe domandare se nella posizione di Matej Vozlič e nel suo pluralismo non sia presente una visione troppo ottimistica delle condizioni post-totalitarie di appartenenza a uno stile. La risposta che si può arrischiare è che almeno il continuo segnale di cessato allarme, che si traduce in una poetica libera, non può essere ormai credibile se istituzionalizzato.

One may ask whether the *simultaneity and multiformity of today's architectural languages, though without deep social foundations, are a sign of crisis, of an apocalyptic situation, or whether they are instead the legitimate sign of a multifaceted society. Architecture is looking for an ethic of its own, without turning back to missionary-like systems of centrality. Rather, the ensuing, heterogeneous product engenders a questioning of the specific case and the consequent 'density' of the place transformed, without falling into the trap of an a priori idiosyncrasy with which this world is subsequently covered. It is in this direction that a young generation of developing Ljubljana architects is moving.*
The previous generation in fact adopted a caustic attitude, believing more or less obstinately in the fundamentalism of the Sixties and Seventies Trend, with a transfer to the polished intellectualism of the East Coast Five. The orthodoxy of these architects, backed by a loud weaponry of geometric systems and coded signs, rightly opposed the consumerist fragmentation (albeit of a socialist stamp) expressed in the morphology of Ljubljana and its decorative built stratifications, which was far removed from any programmatic definition of type-related space.
In such a saturated field, the architecture of Matej Vozlič and of his wife Vesna suggest more the ideogram of an architectural process than its fulfilment. Their projects bring back the echo of a final hypothetical version, where the symbolic function of architecture lies in the freezing of design and in the solidification of masses in terms of an undefined form not closed into itself. An innate lyricism and calligraphic lightness contrast in this case with the epic of form.
To the "concentrated indecision" with which the German philosopher Otto Marquart has distinguished our epoch, in which totalizing lines of argument have lost their effectiveness, Vozlič responds with a comprehensive, at times cunning mise en scène, *the spaces of which are pervaded by a delicate, sometimes even slightly contrived,* joie de vivre. *His linguistic elasticity – which he had occasion to polish for a few years with our firm – drives him towards a "philosophy of difference", as opposed to the "philosophy of doctrine" pursued by the previous generation. Let us clear the field of any misunderstandings: we are not talking about the usual and facile analogy with a "pensiero debole" (weak thinking) in the Vattimo style, but about an aptitude for parallel action of a Viennese strain, which does not by any means degenerate, as might generally be supposed, into the fragmentary. Rather, it translates into a thesis and strategy. For this new generation architecture means more a fluidity of cities than icons or artefacts. In it is delineated a micro-universalism of duties and interests, starting from urban space and its infrastructure and extending, via the architectural object, right down to the last detail of a piece of furniture. The epicurean context in which these images are situated expresses primarily the comfortable habitability of our world, and any battle of styles within it is meaningless.*
Architecture establishes itself here through the renunciation and non-radicality of unduly overt metaphors. It remains a connecting ring almost secondary to the profane coming and going of life and to the artistic product. Construction raises more questions and stratifications than answers, and in the sacrifice of any formal pathos its outcome remains open. Yet one might wonder whether perhaps the approach adopted by Matej Vozlič and his pluralism implies an over-optimistic vision of the post-totalitarian conditions of belonging to a style. The answer that may be hazarded is that at least the continuous all-clear signal, translated into a free outlook, can no longer be credible if it is institutionalized.



3

4

5, 6 Vedute di dettaglio del locale al secondo livello che è riservato a ufficio privato. L'arredo, alla cui geometria è affidata l'articolazione dello spazio, è stato interamente disegnato dai due progettisti. Per tutto questo piano è stato usato legno d'acero.

5, 6 *Detailed views of the second level room reserved for use as a private office. The furniture, the geometry of which is entrusted to the articulation of the space, was entirely designed by the two architects. Maplewood was used for the whole of this floor.*

5

6

Oskar Kogoj

Slovenija

Testo di Annalisa Avon

Nature design

La ricerca dell'energia delle cose è la molla che spinge l'artista/designer sloveno a creare oggetti che configurano "una nuova natura". Oggetti-scultura e cristalli i cui fondamenti si trovano nella cultura slovena, alla quale Kogoj rende palesi omaggi e dalla quale prende a prestito procedimenti e tecniche oggi dimenticati. Ma la ricerca di forme e funzioni non si ferma alla sua terra di origine e va al di là dello spazio e del tempo contingenti.

"La funzione è nella forma, chiusa come una forza virtuale che si libera attraverso l'espressione stessa della forma": così scriveva Giuseppe Mazzariol (cfr. *Oskar Kogoj. Nature Design*, Padova 1985) a proposito degli oggetti progettati da Oskar Kogoj, chiamando perciò in causa parole ben familiari a qualsiasi moderno designer – forma, funzione – ma associandole a termini – forza virtuale, espressione – che sembrano in realtà appartenere a un universo che ha poco a che vedere con il mondo del disegno industriale. Un gioco ambiguo di contraddizioni? Niente affatto: il lavoro di Kogoj porta in sé tali 'opposti' e sicuramente va inteso come singolare ripensamento delle finalità stesse del design.

1

Oskar Kogoj si è formato sotto la guida di riconosciuti maestri (Carlo Scarpa, Tapio Wirkkala, il già citato Mazzariol), il cui insegnamento ha reso d'obbligo un approccio critico al moderno: nuovi fondamenti al proprio lavoro Kogoj li ha ricercati inizialmente nella cultura d'appartenenza, quella slovena, dove si ritrovano e si mescolano influssi di diversa origine, cultura alla quale ancora oggi ama d'altronde rendere palesi omaggi e alla quale ricorre spesso, inoltre, per prendere a prestito procedimenti e tecniche dimenticate (importante nel caso dei vetri, dove Kogoj è riuscito a ottenere risultati sorprendenti).

Tutto ciò ha presto acquisito le caratteristiche di una ricerca di forme e funzioni poste al di là dello spazio e del tempo contingenti: quasi naturale, a questo punto, è risultato per Kogoj tentare di rintracciare, anche in culture diverse da quella slava o più in generale europea, ciò che si costituisce nel mondo delle cose e degli oggetti quale radice comune, e in questa luce vanno letti i suoi soggiorni di studio in Messico, in Egitto e, più di recente, in India.

A questi interessi, che potremmo definire antropologici e che hanno promosso anche la collaborazione fra Kogoj e il Centro Etnografico Ferrarese, si è sempre sommata, fatto d'altronde pressoché inevitabile, una costante attrazione per il mondo naturale vero proprio, per i suoi codici visivi e per il modo di 'funzionare' delle cose naturali: "[Oskar, ndr] si portava in tasca alla nostra scuola di Disegno industriale" scriveva ancora Mazzariol ricordando l'allievo degli anni veneziani "[...] qualche guscio di noce, le elitre di un seme, un sasso, una foglia [...]" (cfr. *Oskar Kogoj. Nature Design*, *op. cit.*).

Come riassumere efficacemente e in poche parole il fine ultimo di tali diverse direzioni di ricerca? Potremmo dire che Kogoj ha sempre tentato di individuare il segreto che renda possibile il reintegrare nell'insieme delle cose naturali le forme create *ex novo*, nate da leggi spontanee, derivate da intime necessità. Non si tratta però di segreti che appartengono all'astratta geometria o calcolati a tavolino, quanto piuttosto di qualcosa che può essere colto dal contatto fisico, dall'osservazione continua, in quella che Kogoj stesso definisce la ricerca dell''energia' delle cose.

2

Text by Annalisa Avon

Nature design

1, 2 Particolare del decoro e cinque varianti dei bicchieri in vetro dedicati al Maestro Bhagavan Sri Sathia Sai Baba, Puttaparthi, India, produzione scuola del vetro Rogaška Slatina, Slovenia, 1991 (foto Janez Pukšič).
3 Calici della serie «In memoria», con interno in argento e oro, produzione Brandi Marte, Firenze, 1992 (foto Janez Pukšič).
4 Bicchieri in vetro, premio Carnevale Foiano della Chiana, produzione scuola del vetro Rogaška Slatina, Slovenia, 1991 (foto Janez Pukšič).
5 Bicchiere «Portorose», realizzato per i trent'anni del casinò Portorose, produzione Mazzola, Udine, 1990 (foto Janez Pukšič).
6 Bicchiere in vetro dedicato a Izzika Gaon, Gerusalem Senior Curator di The Israel Museum, Gerusalemme. Produzione: scuola del vetro Rogaska Slatina, Slovenia (foto Janez Pukšič).

1,2 *Detail of the decoration and five variants of the glasses dedicated to the Bhagavan Master Sri Sathia Sai Baba, of Puttaparthi, India, and made by the Rogaška Slatina school of glass, Slovenia, 1991 (photo Janez Pukšič).*
3 *Wine-glasses from the set «In memoria», with silver and gold interiors, made by Brandi Marte, Florence, 1992 (photo Janez Pukšič).*
4 *Glasses, Foiano della Chiana Carnival prize, made by the Rogaška Slatina school of glass, Slovenia, 1991 (photo Janez Pukšič).*
5 *«Portorose» glass, made for the thirtieth anniversary of the Portorose casino, production by Mazzola, Udine, 1990 (photo Janez Pukšič).*
6 *Glass dedicated to Izzika Gaon, Jerusalem, Senior Curator of The Israel Museum, Jerusalem. Production by: Rogaska Slatina school of glass, Slovenia (photo Janez Pukšič).*

3

4 5 6

1

2

3

1 «Ovale» e «Ovale Grande», specchiere in massello di noce prodotte da Tarpac Data, Lucca (foto Italo Pozzi, Milano).
2 «Oriente 1» e «Oriente 2», tazze sovrapposte in massello di noce tornito, 1985 (foto Renato Celio).
3 Piano per tavolo-scultura realizzato in massello di noce (foto GFP, Azzano Decimo).
4 Sci «MBX», produzione Elan, 1988 (foto GFP, Azzano Decimo).
5 Vecchi sci di produzione anonima (foto GFP, Azzano Decimo).

1 «Ovale» and «Ovale Grande», dressing-tables in walnut heartwood produced by Tarpac Data, Lucca (photo Italo Pozzi, Milan).
2 «Oriente 1» and «Oriente 2», stacked cups in turned walnut heartwood, 1985 (photo Renato Celio).
3 Sculpture-table top made of walnut heartwood (photo GFP, Azzano Decimo).
4 «MBX» skis, made by Elan, 1988 (photo GFP, Azzano Decimo).
5 Old skis, made anonymously (photo GFP, Azzano Decimo).

Questo può spiegare bene anche qual è il modo di lavorare di Kogoj, che non ha disegni da mostrare, ma che in compenso conserva e continua ad arricchire una personalissima raccolta di fotografie e diapositive scattate con perseveranza quasi ossessiva. Al progetto canonico e ai suoi materiali grafici si è infatti sostituito il procedimento empirico, mentre le variazioni e le trasformazioni sono indicate e volute, via via, dalle mani stesse del designer; a monte di questo la documentazione fotografica dei soggetti più disparati (proviamo a leggere alcuni titoli delle immagini: *Conchiglie; Preparazione dell'agnello; Casa friulana; Vasi per la conservazione dell'olio; Doppia forma (nocciolina, prugna); Mio padre: test design ...)* accompagna e sostiene le sue riflessioni.
I mobili per Tarpac Data disegnati da Kogoj, in noce massiccio, denunciano, alla pari dei sofisticati vetri, la loro appartenenza a un mondo in cui la funzione, per tornare alle parole di Mazzariol citate all'inizio, si vuole liberata dagli imperativi semplicemente ergonomici ed economici: questo, almeno, sembrano suggerire tavoli che sono, come è stato scritto, "oggetti-sculture" nei quali ciascun commensale può trovare il proprio 'angolo'; questo, ancora, sembrano indicare calici in cristallo che hanno una "doppia vita" funzionale... Né tutto ciò comporta distacco o rifiuto delle tecnologie più avanzate, alle quali Kogoj sembra guardare, al contrario, per la loro possibilità di configurare una nuova natura.

"The function is in the form*, closed like a virtual force which is released through the expression of the form itself". So wrote Giuseppe Mazzariol (cf.* Oskar Kogoj, Nature Design*, Padua 1985) about the objects designed by Oskar Kogoj. And the words he made reference to – form and function – were of course familiar to any modern designer; but he associated them with terms – virtual force, expression – that seem in reality to belong to a universe hardly connected with industrial design. An ambiguous play of contradictions? Not at all. The work of Kogoj embodies these 'opposites' and should certainly be understood as a remarkable rethinking of the whole purpose of design. Oskar Kogoj was trained under acclaimed masters (Carlo Scarpa, Tapio Wirkkala and, as mentioned, Mazzariol), whose teaching made it compulsory to look at the modern through critical eyes. Kogoj sought fresh foundations for his own work initially in his native, Slovenian culture, where influences of diverse origins exist and intermingle; and indeed he still likes to pay clear homage to that culture, often turning to it to borrow forgotten processes and techniques (important ones, too, in the case of glass, where Kogoj has achieved some surprising results). All this soon came to resemble a search for forms and functions set beyond contingent space and time. At this point it became almost natural for Kogoj to try to*

4

5

1

2

3

1 «Canalgrande», tavolo con piano in massello di noce e base in fusione, produzione Tarpac Data, Lucca (foto Italo Pozzi, Milano)
2 «San Giorgio», mobile a quattro ante e due cassetti realizzato in massello di noce, produzione Tarpac Data, Lucca (foto Italo Pozzi, Milano).
3 «Venetia», sedia in massello di noce prodotta da Tarpac Data, Lucca (foto Italo Pozzi, Milano).
4 Impugnature per arco in massello di noce nazionale, produzione Double Fita Star, Austria, 1987 (foto GFP, Azzano Decimo).
5 Arco realizzato in acero, produzione Franc Oblak, Slovenia (foto GFP, Azzano Decimo).

***1** «Canalgrande», table with walnut heartwood top and cast base. Made by Tarpac Data, Lucca (photo Italo Pozzi, Milan).*
***2** «San Giorgio», cabinet with four doors and two drawers. Made in walnut heartwood by Tarpac Data, Lucca (photo Italo Pozzi, Milan).*
***3** «Venetia», chair in walnut heartwood produced by Tarpac Data, Lucca (photo Italo Pozzi, Milan).*
***4** Handle for bow, in national walnut heartwood, made by Double Fita Star, Austria, 1987 (photo GFP, Azzano Decimo).*
***5** Bow, made of maple, by Franc Oblak, Slovenia (photo GFP, Azzano Decimo).*

retrace – and not only in Slav or more generally European cultures – what in the world of things and objects constitutes a common root. In this light should be read his study travels in Mexico, Egypt and, more recently, India, These interests, which might be defined as anthropological, also sparked Kogoj's collaboration with the Ferrara Ethnographic Center. To them has always been added, as was in any case more or less inevitable, a constant attention towards the natural world proper, its visual codes and the way natural things 'function': "[Oskar, e.n.] used to come to our industrial design school" wrote Mazzariol again, remembering his student of Venetian days "[…] with his pockets full of walnut shells, the elytrons of a seed, a stone, a leaf…" (cf. Oskar Kogoj. Nature Design, op.cit.*)*

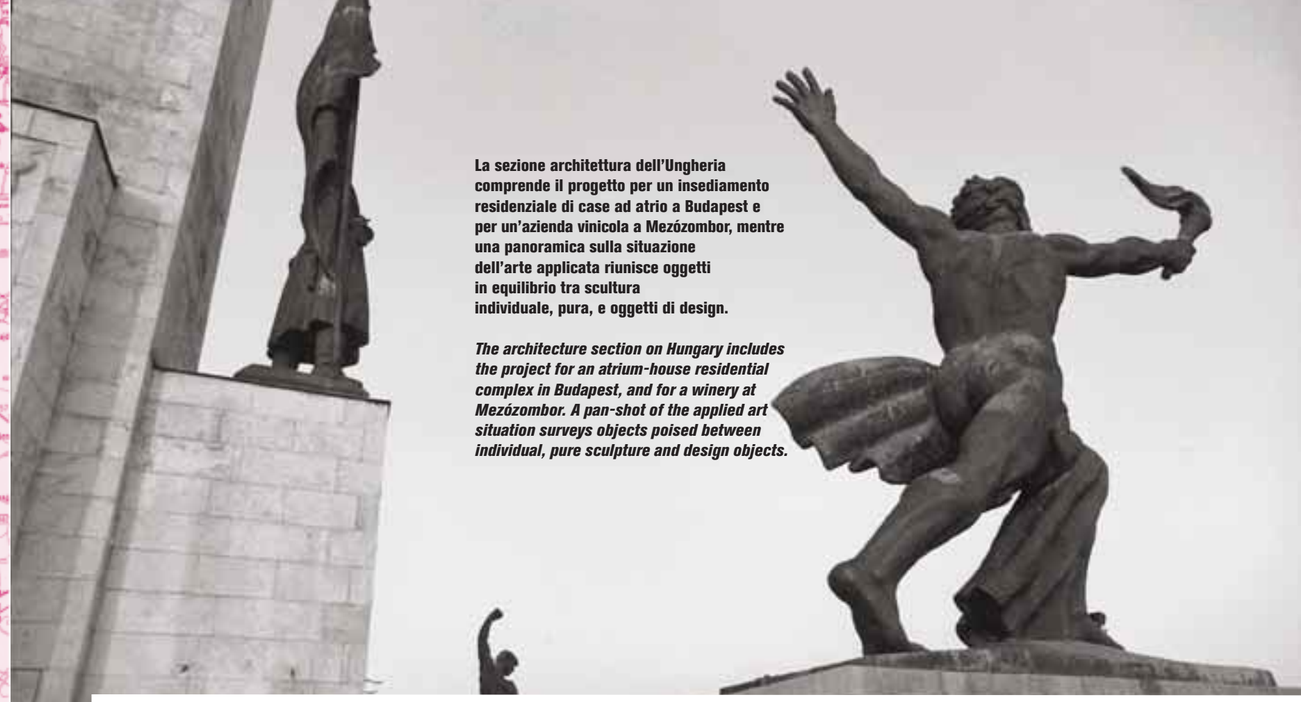
How can the end-purpose of those different directions of research be effectively summed up in a few words? We might say that Kogoj has always attempted to identify the secret of how to reintegrate forms created from scratch into the togetherness of natural things, born of spontaneous laws, derived from inward necessities. These are not however secrets belonging to abstract geometry, or calculated at the desk: they are something that can be grasped by physical contact and constant observation, in what Kogoj himself defines as the search for the 'energy' of things. This may also well explain the way Kogoj goes about his work. He has no drawings to show, but keeps and continues to enrich a highly idiosyncratic collection of photographs and slides taken with an almost obsessive perseverance. The canonical project and its graphic materials have in fact been substituted by an empirical process, whilst the variations and transformations are indicated and desired as he goes along, by the designer's own hands. His reflections are accompanied and endorsed by a photographic documentation of the most disparate subjects (suffice it to read a few of the titles of his images: Shells; Preparation of the lamb; House in Friuli; Vases for the conservation of oil; Double form (peanut, plum); My father: test design *…).*

The furniture for Tarpac Data designed by Kogoj, in solid walnut, on a par with the sophisticated glassware, tells us that it belongs to a school of thought in which the intention is to release function – to go back to Mazzariol's words quoted at the outset – from merely ergonomic and economic imperatives. This, at any rate, seems to be suggested by tables that are, as somebody wrote, "object-sculptures", where each table-companion can find his or her own 'corner'. And again, it is what seems to be indicated by crystal glasses that have a functional "double life"… Nor does all this involve any aloofness from or rejection of the most advanced technologies. On the contrary, Kogoj seems to look to them for scope in the configuration of a new nature.

Domus 804 Maggio *May* '98

4

5



La sezione architettura dell'Ungheria comprende il progetto per un insediamento residenziale di case ad atrio a Budapest e per un'azienda vinicola a Mezózombor, mentre una panoramica sulla situazione dell'arte applicata riunisce oggetti in equilibrio tra scultura individuale, pura, e oggetti di design.

The architecture section on Hungary includes the project for an atrium-house residential complex in Budapest, and for a winery at Mezózombor. A pan-shot of the applied art situation surveys objects poised between individual, pure sculpture and design objects.

Magyarország

© Ferdinando Scianna/Magnum/
agenzia Contrasto

Magyarország

Testo di Ákos Moravánszky

La periferia bucolica. Temi pastorali nell'architettura ungherese contemporanea

Text by Ákos Moravánszky

The bucolic periphery. Pastoral themes in today's Hungarian architecture

La riesumazione e la sepoltura ufficiale avvenuta il 18 giugno 1989 delle spoglie di Imre Nagy, il primo ministro giustiziato dopo il fallimento dell'insurrezione del 1956, segnò la fine di una fase della storia ungherese durata oltre quattro decenni. Per l'occasione la piazza degli Eroi di Budapest venne trasformata dagli architetti László Rajk e Gábor Bachman, che rivestirono di drappi bianchi e neri la facciata della galleria d'arte alle spalle del catafalco. Paradossalmente il rivestimento ebbe più che altro l'effetto di uno svestimento: la decorazione storicistica della facciata del museo veniva nascosta, mentre il frontone con i mosaici diventava un triangolo nero vuoto, simbolo del lutto e di una ridefinizione necessaria per dare il via al rinnovamento.
Nel 1996 il contributo ungherese alla Biennale di Venezia fu dedicato all'opera di Gábor Bachman: nel contesto di questa esposizione, denominata "L'architettura del niente", la decorazione funebre sulla piazza degli Eroi apparve come una *tabula rasa*, che preparava il campo all'irruzione dei colori nei successivi progetti (de)costruttivisti dello stesso Bachman. Il mondo della tecnica, che nelle prime opere e nei progetti di scenografie cinematografiche di Bachman era ricoperto e tenuto insieme da un onnipresente velo di polvere e di ruggine, appare negli anni Novanta emozionante, colorato, perfino baroccamente esuberante. È come se la nuova percezione delle cose successiva alla svolta politica potesse essere tradotta nell'avvento del colore. In questo senso il mondo viene rapportato soprattutto alla metropoli, la cui lenta corrosione è stata arrestata e che si trasforma ora in una sorta di teatro delle attrazioni. Eppure l'architettura prima della svolta non era caratterizzata da una rigidità monolitica ma da diverse sfumature, sulle quali tuttavia predominava il colore grigio del cemento. Il proliferare di complessi d'abitazione dal tetto piatto e una certa teatralità funzionalista negli aggetti delle travi hanno finito per innescare nella società un rifiuto radicale del cemento a vista; un rifiuto che durerà probabilmente a lungo, fino al giorno in cui i committenti daranno agli architetti la possibilità di convincerli delle qualità di questo materiale. Gli insediamenti a tetto piatto rappresentano attualmente un problema noto, eppure per nulla dibattuto.
Già prima della svolta l'architettura organica di Imre Makovecz rappresentava all'estero la tendenza più nota dell'architettura ungherese: il suo mondo di immagini archetipiche era apprezzato soprattutto come una ribellione simbolica contro la burocratizzazione e la tecnicizzazione della pianificazione, come una mobilitazione macbethiana degli alberi della foresta contro il Male, che si concludeva con la sconfitta di questo. Da allora però gli alberi, nell'opera della scuola organica, si muovono indecisi e confusi. L'utopia del recupero di un linguaggio naturale e originario è svanita, e quel che resta è il disimpegno di una *world music* architettonica, che in quanto miscela piacevole di elementi fortemente simbolici tratti dalle culture mistiche cerca e ottiene il plauso di una nuova fascia di committenti dalle notevoli disponibilità finanziarie. L'enorme ampliamento nell'assortimento dei materiali e il miglioramento delle tecniche esecutive conseguenti al mutamento politico permettono infatti di realizzare una visione architettonica in cui la qualità è vista soprattutto come esuberanza formale, caratterizzata da una ricchezza di particolari quasi orgiastica. In questa ubriacatura di forme i veri problemi della città e della periferia non vengono assolutamente delineati né tanto meno discussi. Un Paese come l'Ungheria, la cui sussistenza economica è fortemente influenzata dal turismo, è particolarmente incline a guardare se stesso con gli occhi dello straniero: come emerge dai prodotti della comunicazione turistica, stereotipi vecchi di secoli vengono sovvertiti, mentre ogni cosa viene filtrata attraverso un compiaciuto esotismo. Nel campo dell'architettura questa ricerca della differenziazione ha portato certamente alcuni frutti ragguardevoli, ma anche qualche svantaggio. In primo luogo diminuisce l'attenzione alla qualità dell'edilizia ordinaria, quando addirittura questa qualità non viene ridotta a un approccio spettacolare. Eppure esempi storici di edilizia comune di qualità elevata ce ne sono a sufficienza, soprattutto nell'architettura degli anni Trenta: un movimento moderno addomesticato, privo della radicalità e della forza dirompente delle avanguardie ma in compenso molto attento alla scala metropolitana. Possiamo citare per esempio alcuni edifici di Gedeon Gerlóczy, di Lajos Kozma o dello studio di Hofstätter e Domány. L'area metropolitana di Budapest non contemplava gesti espressivi ma dettagli levigati, che dovevano sostenere la minimale spinta livellatrice della vita quotidiana. Oggi questi edifici sono diventati rari, anche se vanno menzionati il complesso di uffici di Gábor Turányi sulla via Asbóth, del 1993, o le realizzazioni dello studio di János Mónus, Zsuzsanna Szöke e Sándor Nagy. Per la maggior parte le nuove architetture di Budapest, che spesso si atteggiano a edifici metropolitani, si rivelano estremamente aggressive a un contatto ravvicinato: lastre di pietra, guarnizioni in ottone, addirittura protezioni per bancomat a forma di tabernacolo. I particolari rivelano che queste architetture sono realizzate solo per essere viste:
il principio internazionale dei semiotici dell'architettura – l'architettura è un mass media che agisce solo per mezzo di segni virtuali – coglie qui la sua vendetta. L'architettura esperibile al tatto e ai sensi ha abbandonato la città, mentre in tutta la regione gli architetti hanno successo solo quando riprendono il dialogo tra le convenzioni stilistiche e la natura, iniziato all'inizio del secolo e sviluppato negli anni Trenta grazie a nuove idee. A differenza del punto di vista degli architetti organici, in questo caso l'indagine non si concentra su simboli e archetipi dell'inconscio collettivo, il che porterebbe necessariamente a sovraccaricare l'edificio di elementi immaginifici, ma costruisce piuttosto un mondo pastorale a mezza strada tra la *wilderness* degli organici e la metropoli dei tecnici: in luogo di segni immaginifici vengono impiegati soprattutto, come latori di significati, materiali naturali come la pietra, il legno e il laterizio. La ricerca di una terza via emerge significativamente dalla forte polarizzazione, determinante nella cultura ungherese, tra le posizioni 'urbane' e quelle 'popolari'. Nel relativo dibattito le questioni legate all'identità sono strettamente collegate alle ideologie di riforma dello spazio, ma in questo campo di forze pieno di tensione i tentativi di ricavare dei fondamenti comuni sono rari. Gábor Turányi sottolinea, con interventi a scala ridotta come la casa parrocchiale Óbuda-Újlak nel tessuto di una città di piccole dimensioni, le possibilità terapeutiche di un'agopuntura urbana su una periferia sempre più caotica. In questo caso Turányi si limita a pochi segni: un recinto in pietra e mattoni e un alto tetto a spioventi. Si è già accennato al romanticismo nazionale degli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento e al regionalismo degli anni Venti e Trenta: a quel tempo, tuttavia, la natura era ancora un punto di riferimento sicuro, un'istanza in grado di contrapporsi alle convenzioni dello stile architettonico accademico. Oggi che la natura è diventata un tema politico delicato (soprattutto dopo la ripresa del dibattito sugli impianti di sbarramento del Danubio), non si può continuare a trascurare l'artificialità della nostra visione della stessa. La difficoltà, per architetti del livello di Tamás Nagy, Gábor Turányi, István Janáky o Gábor Gereben, sta nel non poter più trattare la natura in maniera ingenua, come una "fonte pura" a cui attingere il rinnovamento, ma nel dover avviare una riflessione collettiva sui propri dubbi. Pietra, mattone, legno concorrono a una totalità poetica: tuttavia esistono sempre delle crepe, da cui si intravvedono cemento e acciaio che mettono alla prova i simboli della naturalità. La casa d'appartamenti Ragályi di Janáky a Budapest mostra la predilezione dell'architetto per tutto ciò che sorprende: l'incantesimo della natura e la contemporanea impossibilità di questo incantesimo generano un edificio quasi surreale. La chiesa evangelica di Tamás Nagy a Dunaújváros, città ideale dello stalinismo ungherese, è un punto di partenza importante per tracciare i confini della

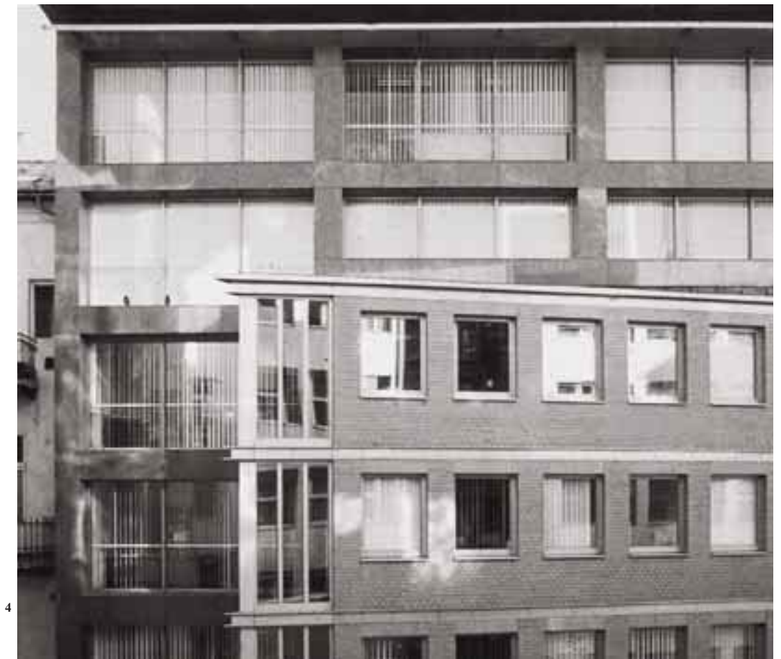
1 Allestimento della piazza degli Eroi a Budapest per la sepoltura di Imre Nagy (dal catalogo *L'architettura del niente*, Biennale di Venezia, 1996).
2 Gábor Turányi, casa parrocchiale Óbuda-Újlak, Budapest, 1987 (foto di Tamás Czigány).
3 Lajos Kozma, casa per il fine settimana di un direttore di fabbrica presso Belgrado, 1935 circa.
4 Gábor Turányi, edificio per uffici in via Asbóth a Budapest, 1993.

1 Arrangement of Heroes Square in Budapest for the burial of Imre Nagy (from the catalogue The Architecture of Nothing, *Venice Biennale, 1996).*
2 Gábor Turányi, Óbuda-Újlak parish priest's house, Budapest, 1987 (photo by Tamás Czigány).
3 Lajos Kozma, weekend home of a factory manager, near Belgrade, circa 1935.
4 Gábor Turányi, office building in Asbóth-Street, Budapest, 1993.

1

2

3

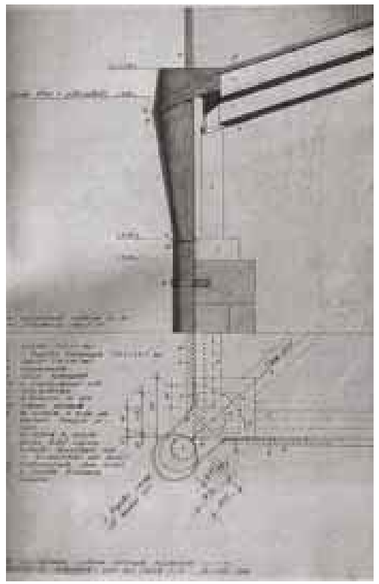

4

1

periferia urbana, anche in un'Ungheria sottoposta a un processo di americanizzazione, e per stabilire dei punti cardine. Invece di ricondurre l'ordine alla sovrapposizione di una griglia al contesto urbano, il paesaggio viene plasmato dall'introduzione di una piccola unità autonoma e dai confini espliciti. L'esodo dalla città e la ricerca di un nuovo punto di partenza a metà tra natura e civiltà, che costituisce l'essenza dell'idillio pastorale, acuiscono lo sguardo sulle periferie. Il proliferare dell'edificato nei dintorni immediati della chiesa dimostra tuttavia come la terza via dell'idillio pastorale rappresenti un'utopia. L'opera di questi architetti probabilmente non riuscirà a trasformare l'architettura dei sobborghi e delle città di piccole dimensioni, ma quello che possiamo sperare è che tramite queste realizzazioni essi istituiscano un nuovo metro di misura attraverso cui valutare e riesaminare le ideologie dominanti che oggi definiscono lo spazio del Paese.

1-2 István Janáky, casa Ragályi, Budapest 1995: prospetto e disegno di dettaglio della gronda.

1-2 *István Janáky, Ragályi House, Budapest 1995: elevation and detailed drawing of gutter.*



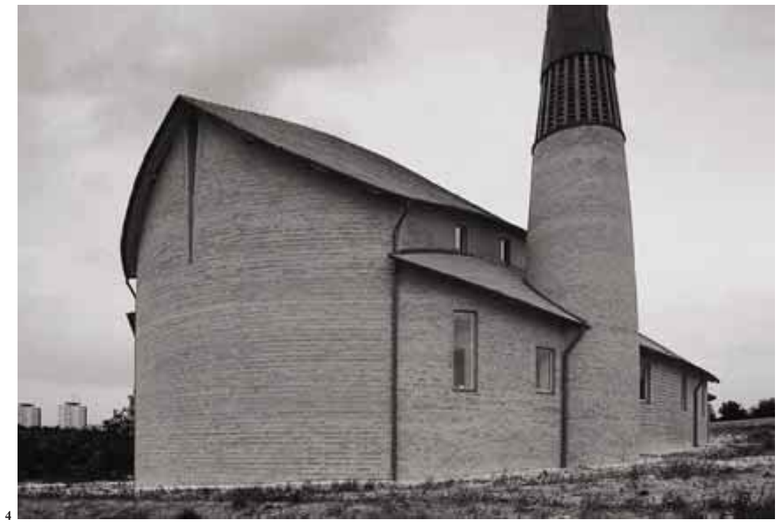
2

Imre Nagy was Hungary's *Prime Minister during the 1956 uprising and later executed. The lying-in-state of his exhumed remains on 16 June 1989 marked the end of a period in the country's history which had lasted for more than forty years, and was the occasion for Budapest's Heroes Square being given a new look. Two architects, László Rajk and Gábor Bachman, covered the facade of the Art Gallery behind the catafalque with black-and-white draperies, which paradoxically had the effect of denuding rather than clothing the building: the historicist decoration of the facade was covered up, the gable with its mosaic picture became an empty black triangle – in a spirit of mourning combined with the cleansing necessary for a new beginning.*
The Hungarian contribution to the 1996 Venice Biennale was dedicated to the work of Gábor Bachman. In the context of this exhibition, entitled "The Architecture of Nothing" (L'architettura del niente), the ceremonial decoration for Heroes Square appeared as a tabula rasa, preparing the stage for the entry of the colours of Bachman's later (de)constructivist models. The world of technology, which in Bachman's earlier work, the designs for film sets, had been coated and held together by a layer of rust and dust, appears in the nineties as exciting, colourful, indeed baroque in its exuberance. It seems as if one could describe the new perception of the world after the political revolution as an inflow of colour.
The world is here identified first and foremost with the world of the big city, whose slow corrosion has now been halted and turned into an arena of attractions.
Pre-1989 architecture had not however been stylistically monolithic. There were nuances, even though the grey of the concrete set the tone. Estates of prefabricated slab buildings, the functionalist show of protruding concrete frames – all this implanted in society at large a fundamental aversion to naked concrete, and it will probably be a long time before architects are given the chance by their clients to convince them of the qualities of this material. The prefabricated estates represent today a well-known but nonetheless rarely debated problem.
Even before the revolution the organic architecture of Imre Makovecz was the trend in Hungarian architecture that was best known abroad. This archetypal world of icons was fêted above all as a symbolic uprising against the bureaucratization and technologization of planning, a mobilization à la Macbeth of the forest against the forces of evil, which were indeed finally brought down. Since then the trees have been standing around aimlessly in the works of the organic school. The utopian vision of reclaiming a forgotten, primordial, natural language has faded; what is left is the architectural equivalent of World Music, trying to be all things to all men and offending no one, in its pleasant mix of symbol-laden elements of mythic cultures seeking and obtaining the approval of a new class of client with money to spend. Since the political turnaround there has been a much wider choice of materials and better technical implementation, helping to realize an architectural vision where quality is identified above all with formal extravagance and an almost orgiastic wealth of detail. In this intoxication of forms, the real problems of the city and its outskirts are not even recognized, let alone discussed.
A country like Hungary, whose economic well-being is very strongly dependent on tourism, is inclined to look at itself through the eyes of the tourist. As is obvious from the tourist posters, centuries-old clichés are exploited amid complacently tireless efforts towards self-exoticization.
In architecture, this urge to be different has borne some noteworthy fruits, but at a price. Above all, it blunts one's sense of the quality of the everyday, or else identifies quality with spectacle. There is no shortage of historical examples of everyday architecture of high quality; above all, the architecture of the nineteen-thirties should be mentioned in this context. A domesticated modernism, without the radicalism and sharp edge of the avant-garde, but instead a feeling for the metropolitan. The buildings of Gedeon Gerlóczy and Lajos Kozma come to mind, as do the offices of Hofstätter and Domány. Metropolitan Budapest was not a city of expressive gestures but of polished details designed to minimalize the abrasiveness of everyday life. Today such buildings have become scarce, but Gábor Turányi's office-block on Asbóth Street (1993) or the works of the practice run by János Mónus, Zsuzsanna Szöke and Sándor Nagy could be mentioned.
Most of Budapest's new buildings which try to be metropolitan are aggressive wherever one comes into physical contact with them: the stone slabs, the brass fittings, even the tabernacle-like security elements of the cash-dispensing machines. The details betray that this architecture is only for the eyes – the international visiting card of architectural semiotics, architecture as a mass medium that only operates with visual signs, will take its revenge.
Palpable architecture that can be experienced through the senses has deserted the city. In the surrounding region, architects are more successful when they take up once more the dialogue between stylistic convention and naturalness which was begun at the turn of the century and continued in the nineteen-thirties. In contrast to the approach of the organic architects, there is no seeking after symbols and archetypes of a collective unconscious, which would inexorably lead to a building's being overloaded with iconic elements. Instead, a pastoral world is constructed between the wilderness of the organic school and the big city of the techno approach. Instead of icons, natural materials like stone, wood and brick are used to convey meaning.
The search for a third way seems significant above all against the background of a polarization, very important in Hungarian culture, between 'urbane' and 'folk' positions. In this debate, questions of identity were and are directly linked to town and country planning ideologies. Attempts to find some middle ground are rare in this high-tension force-field. Gábor Turányi has, with minor operations on the fabric of a small town, such as the Óbuda-Újlak presbytery, emphasized the therapeutic possibility of urbane acupuncture in the midst of an increasingly chaotic periphery. In doing so, he has limited himself to just a few icons – a brick and stone wall, and a steeply pitched roof.
I have already alluded to the nationalist romanticism of the turn of the century and the regionalism of the twenties and thirties. At that time, nature was still regarded as a safe reference point, an instance which could be held up against the conventions of academic style. Today, now that nature has become a sensitive political topic (in particular in view of the renewed debate concerning the weirs on the Danube), the artificiality of our image of nature can no longer be ignored. The difficulty for architects like Tamás Nagy, Gábor Turányi, István Janáky or Gábor Gereben is that they can no longer naively show nature as a "pure source" of renewal, but must also reflect their own doubts. Stone, brick and wood unite to form a poetic whole, but there are always cracks which expose the concrete and steel that hold the icons of naturalness together. Janáky's Ragályi house in Budapest displays the architect's predilection for the droll, where the invocation of nature and the impossibility of this invocation unite to produce an almost surreal object. Tamás Nagy's protestant church in Hungary's model Stalinist town, Dunaújváros, is an important attempt to limit the Americanization of the suburbs which is also proceeding apace in Hungary, and to create some focuses. Instead of order being created through the imposition of a grid on the surroundings, the landscape is cultivated by placing in it a small, limited, autonomous unit. Leaving the city to search for a new beginning halfway between civilization and nature – the essence of the pastoral – sharpens our view of the suburb. Developments in the immediate vicinity of the church show this pastoral third way to be a utopia. The work of these architects is unlikely to be able to transform the architecture of suburbs and small towns. What we can hope for, however, is that these works set a standard with which the country's currently dominant planning ideologies can be assessed and revised.

3-5 Tamás Nagy, chiesa evangelica a Dunaújváros, 1996: dettaglio di facciata e vedute dei fronti posteriore e anteriore.

3-5 *Tamás Nagy, evangelical church at Dunaújváros, 1996: detail of facade and views of rear and front facades.*

3



4

5

János Mónus
Zsuzsa Szöke
Sándor Nagy

Magyarország

Fotografie di Gábor Máté

Complesso residenziale di case ad atrio, Római Part, Budapest

Progetto: János Mónus, Zsuzsa Szöke, Sándor Nagy
Strutture: Kálmán Rétháti
Impianti: István Buzási
Committente: TÉT Ltd.

Photographs by Gábor Máté

Atrium-house residential estate, Római Part, Budapest

Project: János Mónus, Zsuzsa Szöke, Sándor Nagy
Structural engineering: Kálmán Rétháti
System: István Buzási
Client: TÉT Ltd.

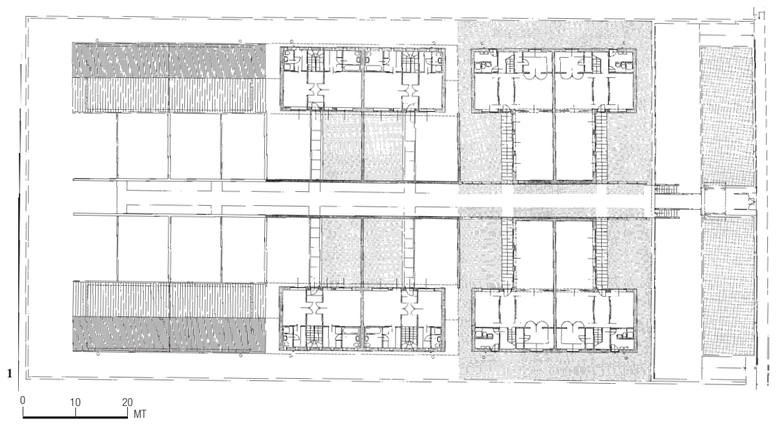
Il progetto consiste in dodici appartamenti sistemati in due gruppi di case semiautonome (tetto a parte), organizzate ad atrio. Significativamente il complesso dà le spalle all'ambiente esterno, incontrollabile e spiacevolissimo dal punto di vista estetico (secondo i progettisti). In cambio presenta una sequenza straordinariamente ricca e varia di spazi aperti comuni, semicomuni e privati, perfettamente controllati, organizzati intorno a un percorso d'accesso pedonale centrale longitudinale, che funge anche da piccolo e popolarissimo luogo di ritrovo per gli abitanti. Questo spazio centrale, con le sue evidentissime pareti di confine, è anche concepito come centro intellettuale del progetto, con lo scopo di mitigare l'isolamento delle singole unità inserendole in una sorta di comunità. (Le auto vengono lasciate all'ingresso in un'autorimessa seminterrata, con un muro di contenimento coperto da un prato, che corre lungo tutta la fronte del sito.)
L'impostazione interiorizzante prosegue nelle unità residenziali, al punto che perfino l'accesso alle singole case avviene attraverso l'atrio, spazio focale della casa su cui, tra l'altro, si apre il soggiorno al piano terreno. Il primo piano, che comprende due camere da letto, è arretrato e dà spazio a una tranquilla terrazza a prato che copre l'intera pianta del soggiorno. Le unità residenziali sono assolutamente identiche (a parte il fatto che sono speculari sui due possibili assi perpendicolari); ciascuna di esse ha una superficie di 140 metri quadrati. *(Róbert Rády)*

The design itself is of twelve *flats organized in two clustered rows (but for the roof) of semi-detached houses with an atrium arrangement.*
Tipically, the compound shows its back to the incontrollable and, for the designers, aesthetically rather disagreeable outside, but, in exchange, offers an unusually rich and varied sequence of fully controlled common, semiprivate and fully private open spaces organised around a central, longitudinal pedestrian access road which doubles as a small scale (and very popular) forum for the inhabitants. This central space with its emphatic boundary walls is also the intended intellectual focus of the design, aimed to mitigate the isolation of the individual units by merging them into something of a community. (Cars are left behind at the entrance in a semi subterranean, grass covered retaining-wall garage running the full lenght of the site front).
The introverted approach continues within the units, to the extent that even access to the individual house is through the atrium, the house's focal space which the ground-floor living room also gives onto. The first floor, comprising two bedrooms, is recessed, leaving a quiet grass-covered terrace above the living room. The units are absolutely identical (apart from being mirrored by the two possible perpendicular axes) with a 140 square meters net area each. (Róbert Rády)

1 Veduta aerea dell'intervento. Il complesso si compone di due blocchi simmetrici di case a schiera, organizzati intorno a un percorso centrale pedonale.
2 Scorcio del vialetto centrale comune che costituisce il perno del complesso. Gli alti muri che lo definiscono chiudono i giardini delle abitazioni.

1 *Bird's-eye view of the project. The estate comprises two symmetrical blocks of terraced houses, arranged around a central pedestrian path.*
2 *Perspective view of the common central path which forms the hub of the complex. The high walls defining it close the private gardens of each house.*

2



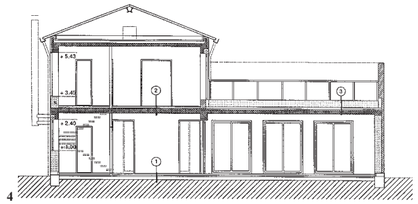
1

2

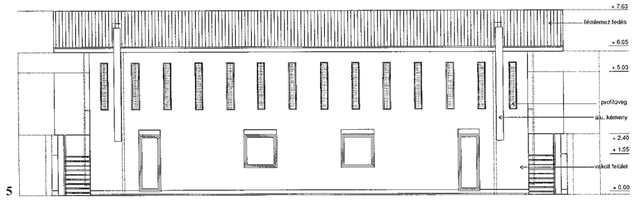
3

1 Pianta generale del piano terra e primo piano. Gli appartamenti, complessivamente dodici, sono organizzati su due livelli: al piano terrra si trova la zona giorno, al piano superiore la zona notte con due camere da letto che affacciano su una terrazza a prato.
2 Il fronte esterno di uno dei blocchi residenziali.
3 Veduta dell'affaccio interno delle abitazioni.
4, 6 Sezioni trasversale e longitudinale.
5 Prospetto ovest.

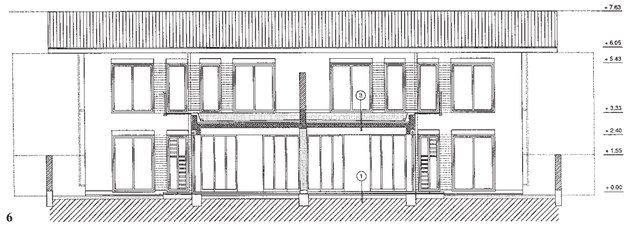
1 *General plan of ground and first floors. The apartments, twelve in all, are built on two levels, with the day zone on the ground floor, and the night zone upstairs with two bedrooms facing a lawned terrace.*
2 *The external front of one of the residential blocks.*
3 *View of the inner front of the houses.*
4, 6 *Cross and longitudinal sections.*
5 *West elevation.*



4



5



6

1

2

1 L'ingresso a una unità abitativa dal percorso centrale. Gli atri che danno accesso agli appartamenti e caratterizzano la tipologia di queste case sono schermati da grate in legno e tuie.
2, 3 Vedute di dettaglio degli spazi a verde privati.
4 Scorcio del soggiorno di un appartamento.

***1** The entrance to one of the dwellings from the central pathway. The atriums giving access to the apartments and which distinguish these houses, are screened by wooden gratings and arbor vitae.*
***2, 3** Detailed view of the private garden spaces.*
***4** Glimpse of the living room of an apartment.*

3

4

Dezsö Ekler

Magiarowszag

Fotografie di Gábor Máté

Photographs by Gábor Máté

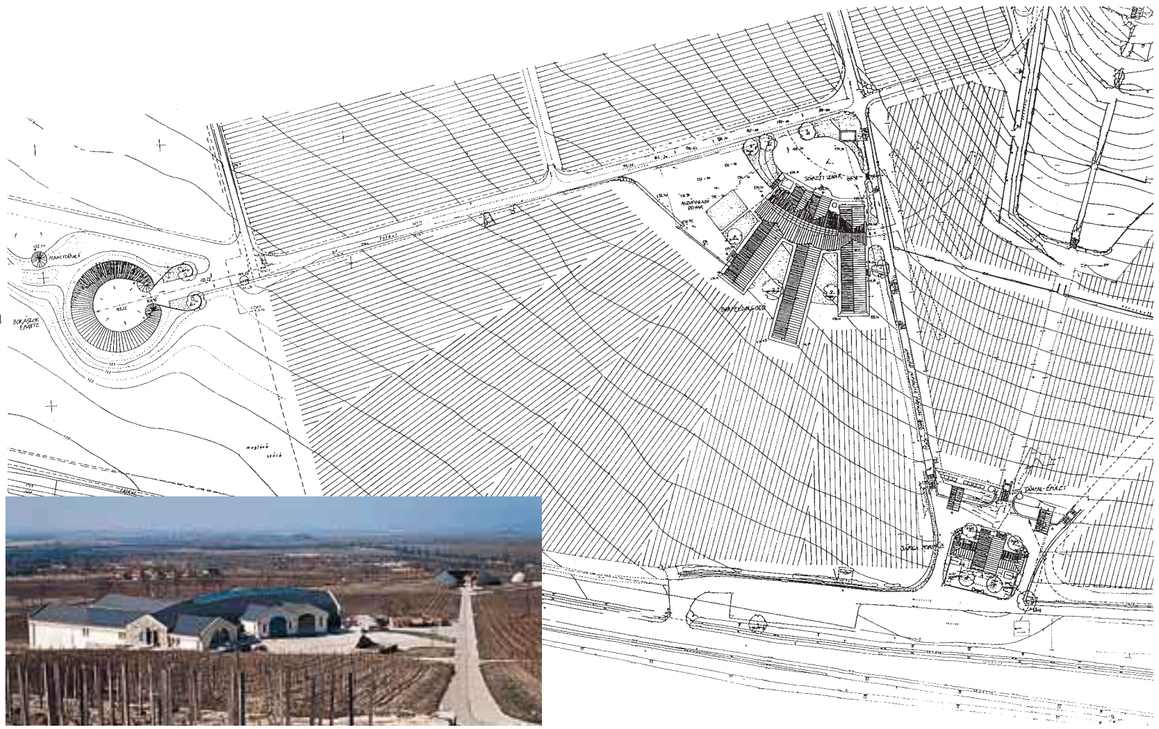
Azienda vinicola, Mezözombor

Winery in Mezözombor

Progetto: Dezsö Ekler – Ekler Architectural Ltd.
Strutture: László Pongor – Pond Engineering Ltd.
Impianti meccanici: Gábor Cservenyák – Mont-Teampannon Architectural and Engineering Ltd.
Impianti elettrici: Lajos Balogh – Thermolux Engineering Ltd.
Architettura del paesaggio: Attila Vincze – Pagony Landscape and Garden Architectural Ltd.
Committente: Disznókö Rt.
Impresa di costruzione: Botos Construction Ltd.

Project: Dezsö Ekler – Ekler Architectural Ltd.
Structural engineering: László Pongor – Pond Engineering Ltd.
Mechanical engineering: Gábor Cservenyák – Mont-Teampannon Architectural and Engineering Ltd.
Electrical engineering: Lajos Balogh – Thermolux Engineering Ltd.
Landscape design: Attila Vincze – Pagony Landscape and Garden Architectural Ltd.
Client: Disznókö Rt.
General contractor: Botos Construction Ltd.

Il complesso dell'azienda vinicola è costruito su una superficie di 120 ettari di vigneto, e comprende tre costruzioni. L'edificio di rappresentanza è il Sárga Borház ("Cantina Gialla"), costruito all'inizio dell'Ottocento in stile neoclassico. Il nuovo proprietario lo ha restaurato e ampliato, trasformandolo in ristorante. Il nuovo edificio principale dell'azienda vinicola è costruito al centro del complesso e ospita i locali destinati al trattamento delle uve e alla fermentazione del vino, insieme con gli uffici direzionali. Collegato all'edificio c'è un nuovo sistema di cantine. Il terzo elemento è una costruzione di servizio di forma rotonda, che fa da magazzino per gli attrezzi, i veicoli e gli altri macchinari usati nella vigna, e ospita anche locali comuni destinati ai dipendenti.
Dal punto di vista architettonico l'edificio principale del complesso nasce dagli archetipi costruttivi della zona vinicola: i pendii su cui si aprono gli accessi alle cantine, che sono stati ingranditi fino a diventare locali dalle proporzioni di un atrio, porte monumentali che penetrano nel volume simile a una collina dell'atrio pricipale. Analogamente lo spazio interno centrale su due piani ricorda una fila di cantine. Questo spazio interno ospita gli uffici, la sala di degustazione e i locali di servizio. La galleria fa da percorso principale per i turisti in visita e offre la possibilità di dare uno sguardo al processo produttivo del vino. L'edificio, che può essere definito industriale, è stato costruito con tecniche e materiali tradizionali. Le pareti di mattoni intonacate di giallo, i muri di pietra, il selciato scuro e la carpenteria di legno servono tutti alla rappresentazione dell'idea architettonica, e quindi ad adattare l'insieme al contesto ambientale e storico.
L'edificio di servizio è una collinetta artificiale nel paesaggio vulcanico, il cui "cortile-cratere" ricorda le vicine cave di pietra. La sensazione è destinata a essere intensificata dai materiali da costruzione naturali, dalle lastre di ardesia grigio scuro e dalla strombatura delle pareti.
Parte integrante del complesso sono il giardino, con gli alberi da frutto, gli arbusti ornamentali e le piante fiorite tutti originari della zona, e la sistemazione del nuovo vigneto che segue la geometria dell'edificio. *(Dezsö Ekler)*



1

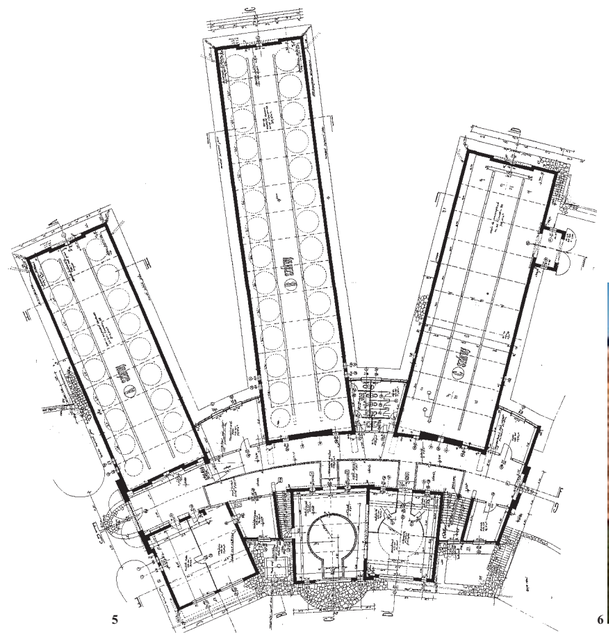
2

3

4

1 Planimetria generale. Il complesso si compone di tre unità: una villa di rappresentanza dell'inizio dell'Ottocento, che è stata restaurata e trasformata in ristorante (a sinistra in alto); l'edificio principale (al centro del disegno) che ospita i locali per la lavorazione del vino e gli uffici direzionali; un corpo di fabbrica di servizio con pianta circolare, destinato a magazzino e ai locali dei dipendenti.
2 Veduta aerea del complesso.
3, 4 Scorcio laterale e veduta frontale dei tre bracci dell'edificio principale.
5 Pianta del piano terra dell'edificio centrale.
6 Dettaglio di un fronte in pietra.

1 *Site plan. The complex is made up of three units: an early XIX century reception-villa, which has been restored and converted into a restaurant (top left); the main building (at the center of the drawing) which houses the wine processing rooms and the administrative offices; and a circular service block for use as a warehouse and for staff recreational rooms.*
2 *Bird's-eye view of the complex.*
3, 4 *Lateral and front view of the three arms of the main building.*
5 *Ground floor plan of the central building.*
6 *Detail of a stone front.*

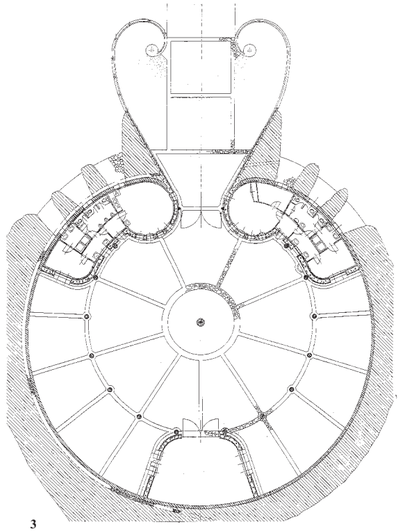


5

6

1 Veduta di un piccolo corpo di fabbrica di servizio in pietra locale.
2 Il fronte principale dell'edificio circolare.
3 Pianta del piano terra. È evidente il riferimento all'architettura organica.
4 Veduta nel contesto dei vigneti. L'edificio sorge su una collinetta artificiale.

***1** View of a small service block in local stone.*
***2** The main front of the circular building.*
***3** Ground floor plan. Clearly showing the reference to organic architecture.*
***4** View of the complex in its vineyard context. The building stands on an artificial hillock.*



1

2

3

4

The winery was built *on 120 ha of wine-growing estate, and consists of three buildings. Representative is the Sárga Borház ("Yellow Wine House"), built in the early 19th century classical style. The new owner of the building has renovated and expanded it, and is now operating it as a restaurant. The new main building of the winery stands at the center of the complex and houses grape-processing and wine-fermenting rooms, as well as the management offices. Connected with the building is a new system of cellars. The third unit is the round service-building for storage of equipment, vehicles and other machinery used in the vineyards. It also houses social services for the vineyard-workers.*
Architecturally speaking, the main building of the complex grows out of the archetypal constructions of the wine-growing area; with their hillslope-entrances to cellars. These are magnified to hall-sized annexes, monumental gate-constructions which run into the hill-like block of the main hall. Similarly, the two-level central inner-space looks like a line of cellar-houses. This inner-space accommodates offices, the sampling room and service rooms. Its gallery serves as a main path for visiting tourists, and gives them a chance to peep into the process of wine production. The building, which might be termed 'industrial', was built utilising traditional constructions and material. The brick walls plastered in yellow, the stone walls, the dark-coloured slating and the wooden carpentry all serve to represent the architectural concept, thus fitting the complex into its environmental and historical context. The service building is an artificial hill in the volcanic landscape, the "crater-yard", which reminds one of the nearby quarry-yards. This impression is intensified by natural building materials, dark grey slating and the ragwork of the walls. The organic part of the complex is the garden, with its fruit trees, ornamental shrubs and flowers that are all native to the area, and the arrangement of the new grapery, to match the geometry of the buildings. (Dezső Ekler)

1-3 Una serie di vedute di dettaglio degli interni dell'edificio circolare. La struttura della copertura e i relativi elementi di sostegno sono realizzati in legno. Una fenditura continua a spina di pesce nel tetto provvede all'illuminazione naturale zenitale.
4 Scorcio della corte con l'ala riservata al ricovero degli attrezzi. Prevale l'impiego dei materiali tradizionali: legno, pietra e lastre di ardesia .
Pagina a fronte: dettaglio degli elementi a cupola che segnano l'ingresso alla corte.

1-3 *Detailed views of the interiors of the circular building. The roof structure and related support elements are made of wood. A continuous fishbone cleft in the roof provides natural overhead lighting.*
4 *Glimpse of the courtyard with the wing used for equipment storage. Predominantly traditional materials are used: wood, stone and slate.*
Opposite: detail of the cupola elements marking the entrance to the courtyard.

Magyarország

Testo di Zsuzsanna Vámos-Lovay

Occasioni per il design ungherese

Text by Zsuzsanna Vámos-Lovay

Chances for Hungarian Design

Il prossimo futuro del design ungherese sta probabilmente in quell'interregno di oggetti in equilibrio tra scultura individuale, pura, e oggetti di design. Questo infatti è l'ambito che la maggioranza dei neolaureati ungheresi è riuscita a ritagliarsi dopo l'invasione del mercato da parte di società multinazionali che si sono impadronite di industria, commercio e finanza, negli anni Ottanta e nei primi anni Novanta. Sono tutti oggetti di alta qualità nei quali il patrimonio funzionale della tradizione è strettamente legato a una qualità estetica radicata nell'individualità.

The near future of Hungarian design lies probably in that inter-realm of objects poised between individual pure sculpture, and design goods proper. This in fact is the niche which the majority of Hungarian neo-graduates have managed to carve out for themselves after the invasion of the market by multinationals that took over industry, business and finance in the Eighties and early Nineties. They are in any case all high quality objects, in which the functional heritage of tradition is closely tied to an aesthetic distinction rooted in individuality.

1

2

Katalin Sárváry

Disegna abiti e tessuti al confine tra arte pura e arte applicata, oggetti da indossare e opere d'arte allo stesso tempo che analizzano i reciproci rapporti tra gli elementi, le possibilità di ridare forma, di reinterpretare la composizione modulare linea-triangolo-quadrato.
1 Vestito in seta e cotone, 1993-94 (foto di Attila Németh).
2 Vestito in cotone, 1991 (foto di Attila Németh).

Designs clothes and fabrics on the borderline between pure and applied art; things to be worn that are at the same time artworks which analyse the reciprocal relations between elements and the possibilities of rendering form and reinterpreting the modular line-triangle-square composition.
1 *Dress in silk and cotton, 1993-94 (photo by Attila Németh).*
2 *Dress in cotton, 1991(photo by Attila Németh).*

In Ungheria tanto l'economia quanto la società attraversano un periodo di riforme. Questo processo non è collegato a un preciso momento storico o a una data, ma ha preso avvio a un certo punto degli anni '80 e, tra alti e bassi, ancora prosegue. La tendenza ha ovviamente subito un'accelerazione dopo i mutamenti politici dei primi anni '90 quando, in parallelo con queste trasformazioni, il mercato ungherese è stato invaso da società multinazionali che si sono impadronite dell'industria, del commercio e della finanza del Paese.
Aziende e impianti che nell'ambito del blocco orientale erano ancora bene o male produttivi sono precipitati gradualmente nella bancarotta e sono diventati proprietà di società straniere. L'orientamento al mercato, la competizione sempre più aspra e l'adattamento a ritmi di sviluppo in rapida trasformazione puntano tutti in un'unica direzione: il carattere sempre più commerciale dei prodotti. E l'attuale caos economico si riflette coerentemente nei prodotti e nei risultati del design ungherese degli ultimi decenni. L'industria ungherese in questo periodo si dedica prevalentemente a produzioni commerciali, cioè alla realizzazione di progetti stranieri. È più semplice, più rapido, più efficace e redditizio dal punto di vista finanziario adottare un progetto collaudato, bell'e pronto insieme con la relativa tecnologia, piuttosto che sviluppare qualcosa di nuovo, fabbricare prototipi, compiere tutto il percorso dall'idea alla produzione in serie. I pochi artisti e designer che ancora lavorano per aziende produttrici di arredamento, ceramica, tessuti in cambio di compensi vergognosamente bassi non fanno altro che adattare prodotti stranieri importati da partner o proprietari stranieri nel contesto produttivo locale. Contribuiscono anche loro alla conservazione del sistema della produzione commerciale. La capacità intellettuale ungherese, la creatività progettuale e costruttiva, sono confinate nei limiti di quest'utilizzo industriale. Non che manchino giovani designer creativi e di talento. Da poco usciti dalle scuole, sarebbero ben disposti a trasformare un presente piatto, inconsistente e privo di mordente in qualcosa di meglio. Tuttavia, data la loro imperfetta cultura tecnico-professionale e la loro quasi completa carenza di esperienze industriali (non certo per colpa loro) impossibili da conseguire ieri come oggi, i loro obiettivi restano lontani. E il cerchio si chiude. Alcuni danno vita a imprese private, riunendosi per costituire studi di design, gruppi artistici, società e così via, e danno l'assalto ai produttori con i loro progetti, cercano di collaborare con l'industria e di stare in rapporto con il mercato partecipando assiduamente a gare d'appalto, concorsi e convegni. Pochi fortunati riescono a ottenere commissioni in operazioni significative a finanziamento pubblico o privato, il che di solito significa per loro ottenere ulteriori commissioni nello stesso settore. Certi mobili e qualche progetto d'interni di designer ungheresi compaiono nelle banche, negli uffici, nei centri commerciali e negli edifici di lusso progettati da architetti ungheresi contemporanei che adattano i propri ideali alle tendenze mondiali. Queste opere, tuttavia, sono esempi più unici che rari e comunque privi di influenza sull'industria ungherese e sui suoi sviluppi. A progetti per la produzione in serie neanche si pensa.
La maggioranza dei neolaureati preferisce dedicarsi a progetti di piccola serie, di impostazione artigianale, oppure cercare di individuare un percorso di tipo artistico, in particolare verso l'arte decorativa o la scultura. Si volgono a valori tecnologici estetici, alla tradizione, facendo riferimento a nozioni e capacità artigianali, rifiutando soluzioni teatrali a buon mercato. Il loro campo d'azione in termini di mercato è piuttosto limitato. Hanno la possibilità di esporre le loro opere in laboratori, convegni e mostre, e aprono essi stessi gallerie per commercializzare le loro opere. Ma purtroppo, diversamente da quanto accade all'estero dove opera una rete ben concepita e ben gestita di punti di vendita nei musei, nulla del genere esiste in Ungheria; e perciò i designer ungheresi non dispongono di questo naturalissimo terreno commerciale e del relativo mercato potenziale. Per di più le minigallerie aperte dai gruppi di designer non sono gestite da professionisti del commercio e investire in pubblicità è quasi impossibile.
Va anche sottolineato che pochissimi musei o gallerie espongono o commerciano oggetti d'arte applicata. Per questo motivo artisti e pubblico hanno accolto con tanto entusiasmo la serie di mostre intitolata "L'angolo dell'artigianato", varata nel 1993 dal Museo d'Arte applicata. Il calore con cui è stata accolta ci ha ricordato ancora una volta che, accanto alla conservazione

Erika Ignácz

Gli esperimenti di arredamento di questa artista sono fatti di linee rigide e severe, di piani nitidi ma contengono sempre qualche elemento giocoso o addirittura bizzarro.
3 Tavolino *Empire*, realizzato in compensato, acciaio, alluminio, 1993. Misura cm 40x40x75-90 (foto di Erika Ignácz).
4 «Paper-object», realizzato in carta nel 1993. Dimensioni cm 40x40x40 (foto di Erika Ignácz).

The experiments in furnishing done by this artist are in stiff, severe lines and sharp planes, always containing some playful or even bizarre element.
3 *Empire coffee table, made of plywood, steel and aluminium, 1993. Measures 40x40x75-90 cm (photo by Erika Ignácz).*
4 *«Paper-object», made of paper, 1993. Dimensions 40x40x40 cm (photo by Erika Ignácz).*

3

4

1

2

Judit Bráda

Crea i suoi oggetti, borse e contenitori, utilizzando la tradizionale tecnica artigianale della lavorazione del cuoio. Sono tutti pezzi unici fortemente connotati.

1 Scatola realizzata nel 1996 in ocume, bambù e pelle. Dimensioni: cm 12x12x45 (foto di Géza Molnár).

2 Scatola realizzata nel 1995 in pelle e legno, dimensioni cm 13x5x40 (foto di László Lugo Lugosi).

Creates her objects, bags and containers, using the traditional artisan technique of leather processing. All one-off and highly original pieces.

1 *Box, made in 1996 in ocume, bamboo and leather. Dimensions: 12x12x45 cm (photo by Géza Molnár).*

2 *Box, made in 1995 in leather and wood, dimensions 13x5x40 cm (photo by László Lugo Lugosi).*

delle opere d'arte del passato, è compito fondamentale di un museo d'arte applicata dare visibilità alle correnti e agli artisti contemporanei e intrattenere rapporti costanti con il design di oggi. Gli artisti presentati in questa serie di mostre hanno allargato i confini del loro campo artistico, creando oggetti d'alta qualità nei quali il patrimonio funzionale della tradizione è strettamente legato a una qualità estetica radicata nell'individualità.

Gli esperimenti di arredamento di Erika Ignácz, fatti di linee rigide e severe, di piani nitidi, contengono sempre qualche elemento giocoso o addirittura bizzarro. Le ceramiche di Zsófia Karsai sono delicatamente sommesse nelle loro sottilissime sfumature, perfino i colori suggeriscono riservatezza, separazione dal mondo esterno, quasi un atteggiamento introverso e meditativo. Ogni oggetto possiede un suo segreto: uno è un sonaglio, l'altro il contenitore di un amuleto o uno strumento musicale; occorre trovare da sé la risposta.

Judit Bráda crea le sue borse (pezzi unici) con la tradizionale tecnica artigianale della lavorazione del cuoio. Sono oggetti particolari, il cui carattere influisce sulla persona che li porta. Péter Borkovics segmenta e documenta il processo della lavorazione del vetro e le sue potenzialità, o più precisamente coglie un momento di questo processo. Il vetro incolore viene lentamente colato attraverso reti metalliche, poi fatto solidificare e quindi "riportato in vita" dalla luce.

Gli abiti e i tessuti disegnati da Katalin Sárváry nascono al confine tra arte pura e arte applicata. Sono oggetti da indossare e opere d'arte allo stesso tempo. Hanno una struttura definita dal variare delle contrapposizioni, del ritmo, delle proporzioni e della simmetria. L'artista si concentra sui reciproci rapporti tra gli elementi, sulle possibilità di ridare forma, reinterpretare la composizione modulare linea-triangolo-quadrato.

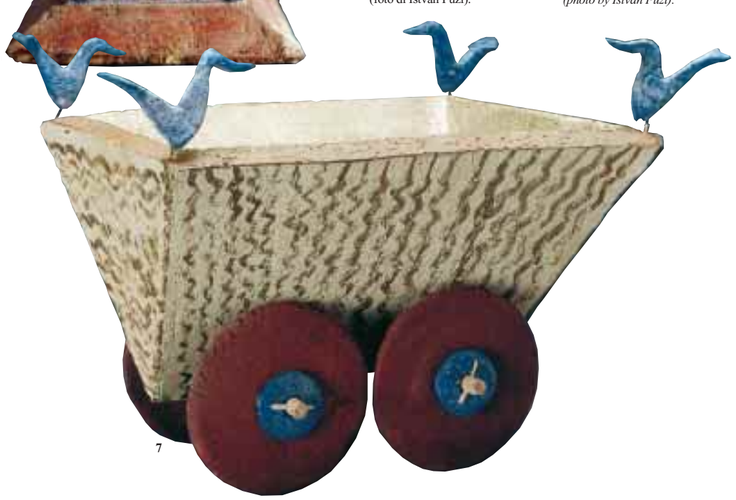
Márta Nagy utilizza nel suo mondo artistico il proprio simbolismo personale. Le sue ceramiche, dai colori delicati e dalle ricche superfici, appartengono alla sfera della scultura tout court. I suoi temi vengono da epoche e stili diversi, da simboli del folclore e dell'arte tribale. Forme semplici e spoglie si curvano con grazia o si fondono una nell'altra suscitando delicatamente una sensazione eterea. I suoi scrigni-sarcofaghi rappresentano un momento di mortalità, di transizione, ma allo stesso tempo cercano di arrestarlo.

Il prossimo futuro del design ungherese sta probabilmente nella tendenza a sperimentare un equilibrio tra la scultura individuale, pura, e gli oggetti di design. Un mutamento essenziale – progetti di alta qualità fatti per la produzione in serie – si può verificare solo in relazione a un totale cambiamento strutturale di natura economica e a un rapido sviluppo dell'industria.

3

4

6



7

Márta Nagy

Realizza ceramiche dai colori delicati e dalle ricche superfici che appartengono alla sfera della scultura e che sviluppano temi provenienti da epoche e stili diversi, da simboli del folclore e dell'arte tribale. Tra gli oggetti più rappresentativi: gli scrigni-sarcofaghi.

3 «Pesci», oggetto realizzato in porcellana, grès, rame, foglia d'oro nel 1992. Dimensioni: cm 120x11x25 (foto di Péter Walter).

4 «Anima-nave», realizzato in grès e smalto nel 1993. Dimensioni: cm 87x18x7 (foto di Péter Walter).

5 «Chicago», realizzato in grès nel 1993, dimensioni cm 47x10x10 (foto di Péter Walter).

6 «Altare-Tulipano» in chamotte, engobe, foglia d'oro nel 1996. Misura cm 50x31x30,5 (foto di István Füzi).

7 «Culla», in grès smaltato, 1994. Dimensioni: cm 21,5x29x29 (foto di István Füzi).

Makes ceramics in delicate colours and rich surfaces: belonging to the sphere of sculpture, they develop themes from different periods and styles, from symbols of folklore and tribal art. Among her most representative designs are: the casket-sarcophaguses.

3 *«Fishes», an object in porcelain, stoneware, copper and gold leaf, 1992. Dimensions 120x11x25 cm (photo by Péter Walter)*

4 *«Soul-ship», made of stoneware and salt glaze, 1993. Dimensions 87x18x7 cm (photo Péter Walter).*

5 *«Chicago», in stoneware, 1993, dimensions 47x10x10 cm (photo by Péter Walter)*

6 *«Tulip-altar», made of chamotte, engobe and gold leaf, 1996. Measures 50x31x 30.5 cm (photo by István Füzi).*

7 *«Cradle», in enamelled stoneware, 1994. Dimensions 21.5x29x29 cm (photo by István Füzi).*

Both the Hungarian economy *and society are in a period of reform. This process is not associated precisely with a point or date in history, but has started sometime back in the 1980s and has been going on with ups and downs ever since. The trend has obviously accelerated since the political changes of the early 1990s when, along with these changes, multinational companies broke into the Hungarian market and conquered the national industry, business and banking spheres.*

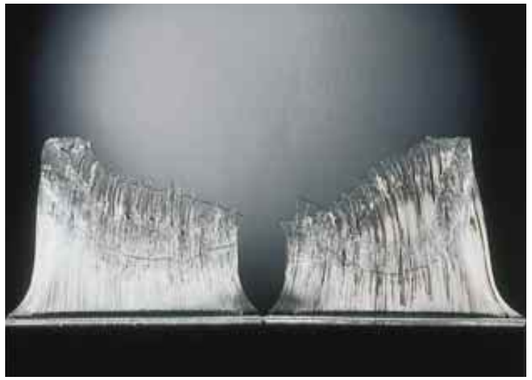
Firms and factories still in better or worse working order within the Eastern block have gradually drifted to bankruptcy and so become the properties of foreign companies. Market orientation, harder and harder competition and the adjustment to rapidly changing trends all point to one direction: commercialization. Therefore, the present chaotic state of the economy is adequately reflected by the products and achievements of Hungarian design in the last decades.

Hungarian manufacturing these days makes mainly jobworks, i.e. the implementation of foreign designs. It is simpler, faster and financially more effective and profitable to take an approved, ready design over together with its technology than to develop something new, to manufacture prototypes, to go all the way from the idea to mass production. Those few artists and designers who still work for furniture, ceramics, textile or glass factories for shamefully low wages do nothing but adapt foreign products imported by foreign partners or the owner to local manufacturing conditions. They themselves contribute to maintaining the jobwork system.

Hungarian intellectual capacity, designing and constructing creativity is confined to this limited use in industry. Not that there is a lack of talented, creative young designers. Freshly graduated, they would willingly set out to turn a flat, bleak and plain present into something better. However, with their imperfect professional-technological knowledge and practically missing industrial experience (which is certainly not their fault) that has been and still is impossible to obtain; so their goals remain unachieved.

Thus the circle is closed. Some of them start private enterprises, grouping to found design studios, artists' groups, partnerships etc., and attempt to storm manufacturers with their designs, try to cooperate with industry and keep up with the market; they are desperate to meet the requirements of manufacturers and never fail to take part in tenders, competitions and symposiums.

A few lucky ones manage to get commissions in representative state or private investment implementa-



Péter Borkovics

Il vetro incolore viene lentamente colato attraverso reti metalliche, poi fatto solidificare e quindi "riportato in vita" dalla luce.
1 Lampada da tavolo «Stalactite», realizzata in vetro colorato curvato nel 1995, cm 50x58x20 (foto di János Rátki).
2, 3 Lampada «Bumble-bee», in vetro colorato curvato, 1995, cm 176x68x21 (foto di János Rátki).
4 Tenda realizzata in vetro colorato curvato nel 1992, altezza cm 28 (foto di János Rátki).

The colourless glass is slowly poured through metal nets, then solidified and "brought back to life" by light.
1 *«Stalactite» table lamp, made in bent coloured glass, 1995, 50x58x 20 cm (photo by János Rátki).*
2, 3 *The «Bumble-bee» floor lamp, in bent coloured glass, 1995, 176x68x21 cm (photo by János Rátki).*
4 *Curtain in bent coloured glass, 1992, height 28 cm (photo by János Rátki).*

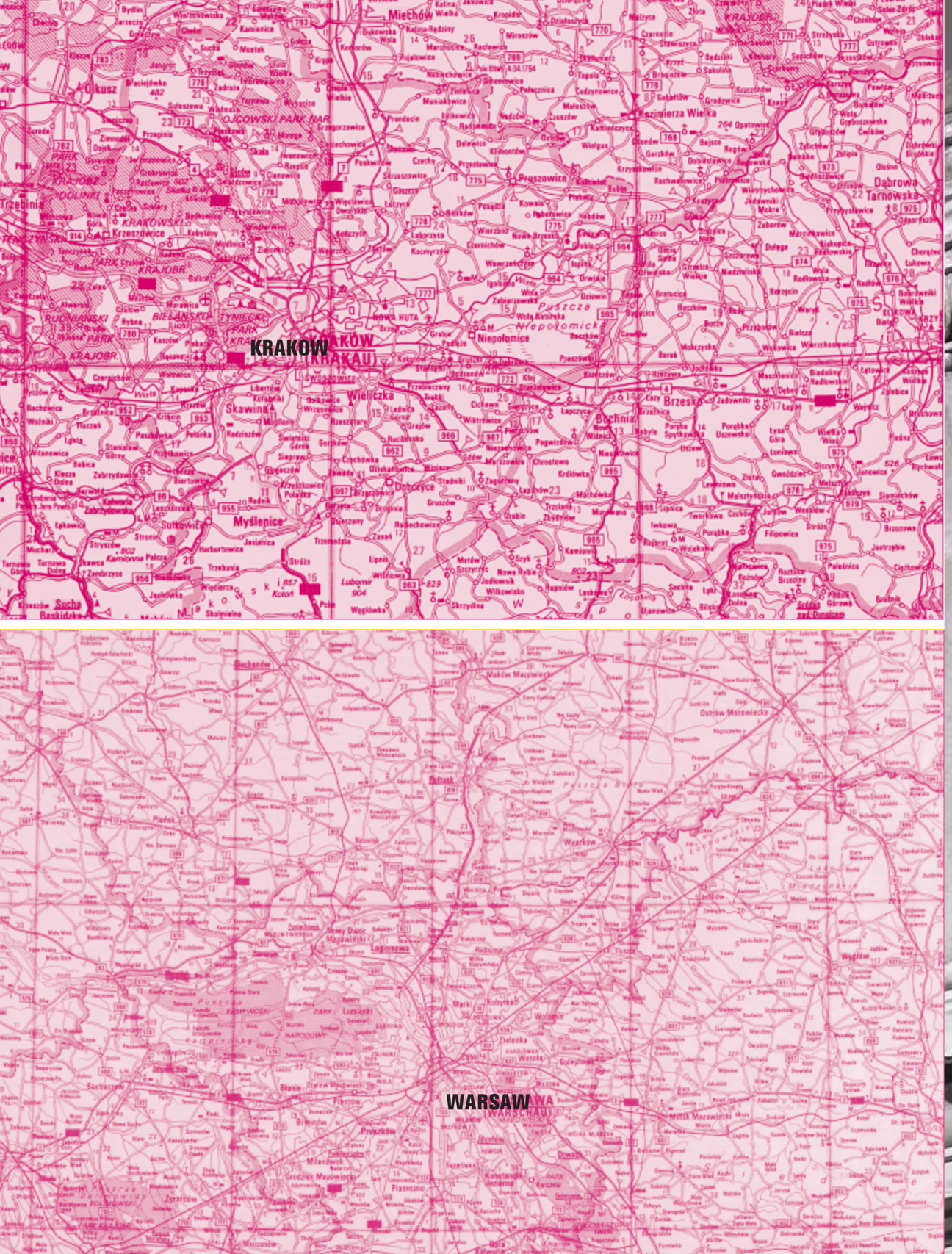
tions, that usually mean further commissions for them within the field. Some pieces of furniture and occasional interior designs of Hungarian designers may appear in the banks, office buildings, shopping-centers and luxury buildings designed by contemporary Hungarian architects adjusting their ideals to world trends.
These works, however, are single and unique examples having no influence on Hungarian industry or its development whatsoever. So, designs fit for mass production are not even thought about.
The majority of fresh graduates prefer and practise small-batch, artisan-type design or try to find a way out towards art, mostly fine art, sculpture. They reach back for aesthetic technological values, traditions, relying on artisan craftsmanship and knowledge, refusing cheap, theatrical solutions.
Their field of action is rather limited in terms of the market. They have a chance to exhibit within workshops, symposiums and gallery exhibitions and they themselves set up art shops and galleries to market their works.
Unfortunately, unlike abroad where there is a well designed and operated museum shop network, there is no such thing in Hungary, so Hungarian designers miss this most natural business environment together with a potential group of consumers. The mini-galleries and shops established by designer groups are not run by professional business people either, and to invest in advertising is next to impossible.
We also have to point out that very few museums or galleries exhibit or deal in objects in the applied arts. That was one of the reasons both the artists and the public gave such a hearty welcome to the exhibition series "Workshop Corner" started in 1993 by the Museum of Applied Arts. The warm reception reminded us again that besides collecting old works of art it is a fundamental duty of a museum of applied arts to exhibit contemporary trends and artists and to keep a continual relation with today's design.
The artists presented in "Workshop Corner" have extended the genre borders and thus created high standard objects in which the traditional heritage of use is closely related to an aesthetic quality originating in individuality.
Erika Ignácz's furniture experiments composed of rigid lines and stern, pure planes always contain some playful or even perplexing elements.
Zsófia Korsai's ceramics are very delicately reserved in their tiny nuances, even the colours suggest reservation, a separation from the outer world, almost a meditative, introverted attitude. Each object has a secret –one of them is a rattle, the other an amulet-

holder or a musical instrument – the user must find the answer for himself.
Judit Bráda creates her unique handbags with traditional leather working handicraft technology. These are special objects with a character influencing the person wearing them.
Péter Borkovics segments and documents the glass working process and its possibilities, or more precisely grasps one moment of the process. Cemented colourless glass is slowly poured through wire nettings, then solified and later "brought to life" again by light.
Katalin Sárváry's clothes and textiles were born on the border line between the fine and applied arts. They are pieces to wear and works of art at the same time. Their structure is determined by variations of opposites, rhythm, proportion and symmetry. The artist focuses on the respective relation of the elements, the possibilities of re-forming, re-interpreting the line-triangle-square grid-combination.
Márta Nagy uses her own symbolism within her world of art. Her delicately coloured, rich surfaced pieces of ceramics belong to the field of autonomous sculpture. Her motifs come from various periods, styles, symbols of folklore and tribal art. Simple, spare forms bend gracefully or melt into one another delicately suggesting an ethereal impression. Her casket-sarcophagi invoke the moment of mortality, transition, but at the same time try to stop it.
The near future of Hungarian design is probably a tendency experimenting somewhere between individual, autonomous sculpture and design objects. An essential change – high standard designs fit for mass production – can occur only along with a complete structural change in the economy and a boom in industry and manufacturing.

Zsófia Karsai

Realizza ceramiche dalle sfumature molto delicate, colori che suggeriscono riservatezza, quasi un atteggiamento introverso e meditativo. Gli oggetti che propone sono insoliti: un sonaglio, il contenitore di un amuleto, uno strumento musicale.
5 Bruciatore di incenso realizzato in grès e corda acrilica, 1994, dimensioni cm 24x18x9 (foto di Yasuyuki Ogura).
6 Pendenti in grès e pelle, 1996, cm 5,5x5,5x3 (foto di Géza Molnár).
7 Sonaglio realizzato in grès, 1994, cm 23x20x6 (foto di Yasuyuki Ogura).

Makes ceramics with very delicate structures, in colours that suggest a reserved, almost introvert and meditative attitude. The objects designed are unusual: a bell, an amulet-box, a musical instrument.
5 *Incense-burner, made of stoneware and acrylic rope, 1994, dimensions 24x18x9 cm (photo by Yasuyuki Ogura).*
6 *Pendants in stoneware and leather, 1996, 5.5x5.5x3 (foto di Géza Molnár).*
7 *Bell, stoneware, 1994, 23x20x6 cm (photo by Yasuyuki Ogura).*



Polska

In Polonia, la sezione architettura illustra il progetto per un insediamento residenziale a Varsavia, per la filiale di una banca a Cracovia e quello per il Centro di arte e tecnologia giapponese, sempre a Cracovia. Si passa poi in rassegna la situazione della progettazione di interni e di mobili con esempi di recente realizzazione, mentre lo stato dell'arte applicata viene illustrato con opere di giovani artisti e con un servizio sull'arte effimera, una manifestazione tipicamente polacca.

The architecture section on Poland illustrates projects for a residential estate in Warsaw, for the branch of a bank in Krakow, and for the Japanese Art and Technology Center, also in Krakow. Next we turn to the interior and furniture design scene, with examples of recent works, while the state of applied art is exemplified with works by young artists and an article on a typically Polish expression: that of ephemeral art.

© Maurizio Borgese

Testo di Jeremi Królikowski
Fotografie di Václav Šedý

L'architettura polacca dopo il 1989

Text by Jeremi Królikowski
Photographs by Václav Šedý

Polish architecture after 1989

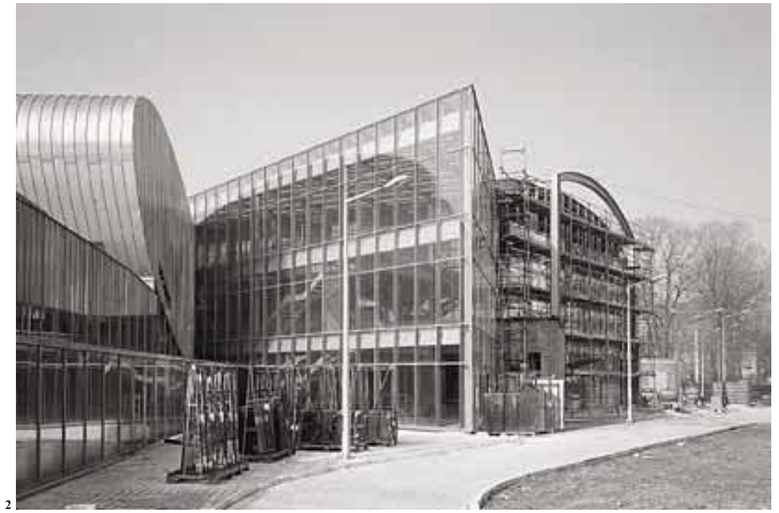
Polska

Dal 1989 l'architettura polacca ha iniziato a parlare in modo più umano. Si è fatta più differenziata. La missione sociale dell'architetto ha cominciato a essere intesa come la soddisfazione delle esigenze di un determinato cliente, e non dell'uomo comune. La Neolingua dell''alveare' di blocchi d'appartamenti è scomparsa. A ciò ha contribuito il declino della tecnologia delle pareti in cemento precompresso, indotto dalla liberalizzazione del mercato edilizio. Inoltre il collasso della censura ha creato condizioni favorevoli allo sviluppo della critica, il cui importante apporto ha contribuito al miglioramento del mercato del progetto.
Il più vasto repertorio di stili, specialmente a paragone con il periodo socialista, si è sviluppato nell'edilizia residenziale, soprattutto nelle case unifamiliari. Imprenditori edili e architetti hanno sviluppato l'espressione di un proprio concetto di casa. Sono ricomparsi gli archetipi, specialmente i tetti a falde più o meno inclinate ("avere un tetto sulla testa"), già sporadicamente ricomparsi negli anni '80.
Il modello base è diventato la residenza di campagna polacca in differenti varianti e versioni storiche, compreso il trattamento cubista che fa riferimento allo stile nazionale del primo quarto del Ventesimo secolo, e ai cubisti e ad altri che modernizzarono le colonne e i blocchi neoclassici (per esempio una residenza a Popiele progettata da Jacek Pleskacz, costruita agli inizi degli anni '90).
Tra le forme che fanno riferimento all'architettura tradizionale ci sono anche 'castelli' turriti, e perfino complessi "a palazzo", interpretabili più secondo categorie psicologiche che architettoniche. Gli architetti, rendendosi conto delle esigenze di prestigio e di sicurezza oltre che di quelle psicologiche, hanno suscitato il sospetto di assecondare gusti non raffinati. Tuttavia il totale controllo estetico era una prerogativa del sistema socialista, e non solo non era ben accetto, ma non dava buoni risultati, producendo giganteschi spazi informi e confusi che inducevano depressione e aggressività. Dopo molti anni di libertà completa, conseguenza soprattutto dell'aumentata ricchezza dei committenti, hanno fatto la loro comparsa tecnologie più leggere, prima tra tutte una casa a struttura di legno (chiamata Canadese) in cui ancora una volta le forme architettoniche sono standardizzate, benché non in misura tanto estesa. Nell'edilizia residenziale plurifamiliare, dopo il periodo di raggruppamento di volumi e forme pittoresche della seconda metà degli anni '90, è giunto il momento di una nuova semplicità, con un linguaggio formale neomoderno che si rifà alla tradizione locale, soprattutto a Varsavia. Qui vanno citate le prime realizzazioni (a partire dal 1997) del gruppo JEMS (Dzikowski, Jagiello, Milobędzki): un complesso d'appartamenti al centro del quartiere residenziale WSM (la Cooperativa Edilizia di Varsavia); nel quartiere di Zoliborz Wojciech Szymborski e Jacek Zielonka; una serie di blocchi d'appartamenti in via Sobieskiego a Varsavia e (sempre a Varsavia) il blocco d'appartamenti di Piotr Szaroszyk nel quartiere di Grochów. Le realizzazioni citate sono collocate sul fronte della strada o agli angoli. Creano o completano il tessuto urbano tradizionale di vie e piazze. Questo tipo d'intervento si è rivelato ovvio dall'inizio degli anni '90, quando gli architetti Turczynowicz, Bielecka e Walkowiak restaurarono un quartiere residenziale in via Ptasia, a Varsavia, in stile postmoderno con un tocco di neoclassico, e introdussero un'atmosfera urbana nell'alveare alla Le Corbusier del centro residenziale Za Zelazną Bramą al centro della città.
Diversamente che negli anni '80, quando lo sviluppo delle forme architettoniche si realizzava nell'architettura sacra, negli anni '90 le chiese sono scarse e, sotto questo aspetto, siamo in un'epoca in cui la maggior riflessività conduce a un maggior equilibrio tra espressione e narrazione. Un caso interessante è rappresentato dalla chiesa costruita a Lódź nel quartiere di Radogoszcz-Wschód. Due valenti architetti di Lódź, Zdzislaw Lipski e Jakub Wujek (autori del centro residenziale verticale a elementi prefabbricati degli anni '80) alla metà degli anni '90 facevano riferimento quasi interamente allo stile romanico, alla sua semplicità formale, alla sua schiettezza, simmetria e spiritualità. Lo spazio sacro non significa solo edifici ecclesiali. Nei campi presso il lago Lednica, tra Poznań e Gniezno, è stata costruita un'opera di architettura concettuale: la Porta del Terzo Millennio. Questa costruzione in acciaio, a forma di pesce, progettata dall'architetto Anna Boryska di Wroclaw, rappresenta non solo un elemento simbolico che crea una scenografia per le centinaia di migliaia di giovani che si sono riuniti in occasione della visita in Polonia di papa Giovanni Paolo II nel 1997, ma continuerà ad avere una funzione negli anni a venire.
La Porta della Città dei Morti di Cracovia possiede anch'essa una dimensione metafisica. È opera dell'architetto polacco più conosciuto in Europa: Romuald Loegler di Cracovia. Lo stesso architetto considera questa costruzione come la sua opera più importante. Il progetto compendia un processo creativo di straordinaria coerenza, fondato sul rigore geometrico, sul controllo della luce, sul profondo simbolismo radicato nella tradizione teologica e sulla filosofia del cristianesimo, in riferimento alle parole di Cristo: "Io sono la via, la verità e la vita".
Il percorso oltrepassa la linea dell'Ombra per attraversare l'alto portale di vetro e penetrare all'interno, dove la luce domina, mistero e promessa. Tra i numerosi progetti di Loegler degli anni '90 va citato l'ampliamento dell'Accademia di Economia di Cracovia.
È un tentativo di trovare un rapporto tra dialogo creativo e contesto storico tramite le proporzioni e i materiali invece che con la citazione diretta di forme. Loegler fa riferimento, concettualmente e operativamente, all'aforisma di Einstein secondo il quale "la magnificenza dell'edificio esiste": cioè all'armonia geometrica; e quindi crea bellezza e atmosfera.
Un altro tipo di rapporto con l'architettura monumentale di Wroclaw è stato realizzato da Wojciech Jarząbek, che si è rifatto alla tradizione espressionista locale. Nei grandi magazzini Solpol, presso la chiesa gotica di Santa Dorotea, l'architetto ha utilizzato una sua personale variante del linguaggio decostruttivista, ottenendo un senso di leggerezza e un'atmosfera quasi da carnevale, popolaresca, che piace ad alcuni (perfino a certi storici dell'arte) e scandalizza altri.
Questi pochi esempi bastano appena a dimostrare la versatilità di molte realizzazioni e mettono in luce solo qualche caso della varietà delle tipologie architettoniche. Vanno anche citati banche ed edifici pubblici che sono divenuti un simbolo della trasformazione del sistema, creando nuovi punti salienti, in senso spaziale e qualitativo, nel panorama delle città polacche. Due esempi – la Banca in Cracovia, progettata dallo studio di Marek Dunikowski, e il palazzo per uffici Saturn a Varsavia, progettato dallo studio JEMS – non rendono giustizia al panorama completo e versatile degli atteggiamenti creativi. Il linguaggio usato dallo studio DDJM adotta principi classici, testimonia la stabilità delle istituzioni bancarie e dall'altro lato parla di modernità e di atteggiamento moderno nei confronti della città, dei suoi abitanti e dei committenti. L'edificio di JEMS è dinamico, brillante, torreggia su quelli circostanti ed è affascinante quanto solido e modesto. La mancanza di spazio non ci consente di prendere in considerazione analogie e linee di sviluppo. Si può solo osservare che,

1 Krzysztof Ozimek, edificio ad appartamenti in via Dzika, Varsavia, 1993-96.
2 Romuald Loegler, Accademia di Economia, Università di Cracovia, in costruzione.
3 Alina Kolaczkowska, Janusz Kolaczkowski, Teresa Nieupokojew, scuola all'interno di un complesso residenziale in via Umiriskiego, Varsavia, 1993-97.
4 Wojciech Szymborski, Jacek Zielonka, edificio ad appartamenti in via Saska, Varsavia, 1997.

***1** Krzysztof Ozimek, apartment house, Dzika Street, Warsaw, 1993-96.*
***2** Romuald Loegler, Academy of Economics, Cracow University, under construction.*
***3** Alina Kolaczkowska, Janusz Kolaczkowski, Teresa Nieupokojew, school in a housing estate, Umiriskiego Street, Warsaw, 1993-97.*
***4** Wojciech Szymborski, Jacek Zielonka, apartment house, Saska Street, Warsaw, 1997.*

1


2

3

4

per esempio, il complesso residenziale di via Stawki a Varsavia, progettato da Krzysztof Ozimek e costruito nei primi anni '90, con le sue scale cilindriche integrate nelle pareti, evoca, nonostante la differenza dei materiali, le più tarde forme del palazzo per uffici Saturn.
Negli anni '90 le idee architettoniche circolano senza barriere. Il postmodernismo, il decostruttivismo e il neomodernismo si ritrovano in forma più o meno pura in molti progetti.
Molti buoni architetti usano liberamente diversi linguaggi architettonici, secondo il contesto.
Gli spazi commerciali (negozi, ristoranti e soprattutto i relativi interni) sono diventati un terreno di prova specifico. Il pluralismo ha iniziato a essere un fatto irreversibile.
Nel tentativo di elaborare una definizione generale, Czeslaw Bielecki ha ipotizzato la creazione di una versione locale del nuovo stile internazionale. Ma la realtà, incoerente com'è, non si sottomette facilmente a uno stile determinato. Per descrivere la realtà si possono usare concetti preesistenti: la situazione, che ha attraversato mutamenti per un decennio, può essere definita come 'postcatastrofismo', ovvero la ricerca e la restaurazione di valori, anche architettonici, sulle rovine del totalitarismo.
La ricerca di un nuovo atteggiamento verso i monumenti e il patrimonio storico al di là delle dottrine della conservazione, e di nuove prospettive sul futuro, può anch'essa rientrare in questa concezione. Queste due impostazioni sono collegate alla concezione elaborata nel 1996-97 dal professor Jacek Damięcki, che ha lungamente insegnato all'Accademia d'Arte di Varsavia, che proponeva la creazione di una città binaria: Varsavia-Łódź. È una proposta che risolve il dilemma centrale di ogni città contemporanea: viverci dentro e viverne fuori. E definisce anche una nuova strategia, non solo per la regione ma anche per il Paese e per l'Europa.
Gli anni '90 hanno portato alla convinzione che l'architettura è necessaria. È provato dalla maggior frequenza della collaborazione tra famosi architetti di tutto il mondo e architetti polacchi. L'esempio più notevole è il Centro d'Arte Giapponese di Cracovia, progettato da Arata Isozaki e dallo studio K. Ingarden - J. Ewý & Jet di Cracovia. Questo edificio, espressione della cultura giapponese, si inserisce splendidamente nell'ambiente circostante e nell'intelligente collocazione del castello reale di Wawel, la cui architettura è anch'essa opera di architetti italiani.

After 1989, architecture in Poland *started to speak in a more human way. It became more diverse. The architect's social mission came to be understood as fulfilling the needs of a particular client, and not of the common man. The Newspeak of 'swarm' blocks disappeared, along with the decline of prefabricated slab technology resulting from the appearance of a free building market. Further, the collapse of censorship created favourable conditions for the development of criticism, as an important contribution to market design improvements. The biggest repertoire of styles, especially compared to the period of socialism, has developed in housing, mainly for one-family homes. Investors as well as architects have developed their expression of the house. Archetypes have come back, especially that of the more or less steeply gabled roof ("to have a roof over your head"), which were already around in the 80s. The basic model has become a Polish manor house in different variants and*

1

historical versions, including a Cubist treatment of the national style from the first quarter of the 20th century, as well as others which even modernise neoclassical columns and blocks (for example, a manor in Popiele, designed by Jacek Pleskacz, built since the beginning of the 90s). Also among the forms relating to architectural tradition are 'castles' with towers, or even 'palace' complexes, which can be interpreted more in psychological than in architectural terms. Architects, realising the need for prestige and security as well as psychological reassurance, were suspected of favouring non-elaborated tastes. However, total aesthetic control was an attribute of the socialist system, and was not only not accepted, but also did not bring good results, yielding gigantic un-formed and blurred spaces conducive either to depression or aggression. After several years of complete freedom, realised mainly by richer clients, lighter technologies have appeared: first of all a wood-framed house (called Canadian) in which architectural forms are standardised once again, though not to such an extent. In multi-family housing, after the period of grouped picturesque masses and forms in the second half of the 90s, the time has come for a new simplicity with a neomodernistic language of forms referring to local tradition – especially in Warsaw. Here, one should mention the first implementations (from 1997) by the JEMS team (Dzikowski, Jagiello, Milobędzki) – a complex of apartments in the center of the pre-war WSM housing estate (the Warsaw Building Co-operative); in the Zoliborz district, Wojciech Szymborski and Jacek Zielonka; a bank and block of flats in Sobieskiego Street in Warsaw, and (also in Warsaw) Piotr Szaroszyk's block of flats in the Grochów district. These works are located in street frontage and on corners. They create or complete the traditional urban tissue of streets and squares. This has been obvious since the beginning of the 90s, when the architects Turczynowicz, Bielecka, and Walkowiak were restoring a housing quarter in Ptasia Street in Warsaw, in the postmodern style with a neoclassical touch, and introducing an urban climate in the Le Corbusier-style swarm of the

Za Zelazną Bramą housing estate in the Center. Unlike the 80s, when the development of architectural forms took place in religious architecture, the 90s have been a period of reduced church building, and in this respect, a period of greater reflection leading to a bigger balance between expression and narration.
An interesting case is the church being built in Łódź, in the Radogoszcz – Wschód district. The distinguished architects from Łódź – Zdzislaw Lipski and Jakub Wujek (who did the 80s prefabricated slab housing estate) – in the mid-90s referred almost completely to the Romanesque style, to its simplicity of forms, roughness, symmetry and spirituality. Holy space does not only mean church building. On the fields near Lednica Lake, between Poznań and Gniezno, has been built a piece of conceptual architecture - the Gate to the Third Millennium. An open-work steel construction in the shape of a fish, designed by an architect from Wroclaw, Anna Boryska,it is not only a symbolic element creating scenery for the hundreds of thousands of young people who gathered on the occasion of Pope John Paul II's visit to Poland in 1997, but will continue to have a function in years to come.
The Gate to the City of the Dead in Krakow also has a metaphysical dimension. It was designed by the best-known Polish architect in Europe – Romuald Loegler, of Krakow. The architect himself considers this construction to be his most important achievement. This project summarises an unusually consequential way of creation based on geometrical rigour, light direction, deep symbolism rooted in theological tradition, and Christian philosophy, referring to the words of Jesus: "I am the way, the truth, and the life". The way passes the Shades and through the glass elevation-gate into the interior, where light dominates. The effect is one of mystery and promise. Among Loegler's many designs of the 90s should be mentioned the extension of the Academy of Economics in Krakow. This is an attempt to find a relation between creative dialogue and a historical surrounding by the use of scale and material, and not by the direct quotation of forms. Loegler refers thinking and action to Einstein's comment that "the magnificence of the building exists", i.e. to the harmony of geometry. He therefore creates both beauty and atmosphere.
Another type of relationship to Wroclaw's monumental architecture has been created by Wojciech Jarząbek, who referred to the tradition of Expressionism in Wroclaw. In the Solpol department store, near the gothic St Dorothy's church, he has used his own variation of the language of Deconstructivism, achieving a feeling of lightness and an almost carnival, folk-like atmosphere, appreciated by some people (even art historians), whilst outraging others. These few examples barely show the versatility of many of the built works, and outline only a few points of the separate architectural types. One should also mention banks and office buildings, which have become a symbol of the system's transformation, creating new spatial and quality landmarks in the landscape of Polish cities. Two examples – a bank in Krakow, designed by the Marek Dunikowski partnership, and the Saturn office building in Warsaw, designed by the JEMS team – do not do justice to the full and versatile picture of creative attitudes. The language used by Atelier DDJM adduces classic principles, proves the stability of banking institutions, and on the other

1 Tomasz Turczynowicz, Anna Bielecka, Henryk Dąbrowski, Piotr Walkowiak, edificio ad appartamenti in via Ptasia, Varsavia, 1991-93.
2 JEMS (Olgierd Jagiello, Maciej Milobędzki, Marcin Sadowski, Jerzy Szczepanik-Dzikowski, Artur Mikulski), edificio per uffici in via Domaniewska, Varsavia, 1997.

1 *Tomasz Turczynowicz, Anna Bielecka, Henryk Dąbrowski, Piotr Walkowiak, apartment house, Ptasia Street, Warsaw, 1991-93.*
2 *JEMS (Olgierd Jagiello, Maciej Milobędzki, Marcin Sadowski, Jerzy Szczepanik-Dzikowski, Artur Mikulski), office building, Domaniewska Street, Warsaw, 1997.*

hand, speaks of modernity and an open attitude towards a city, its inhabitants, and clients.
The JEMS building is dynamic and shiny, towering over its surroundings; it is ravishing as well as stable and modest. Lack of space does not allow us to consider similarities and development lines. One can observe that, for example, the Stawki Street housing estate in Warsaw, designed by Krzysztof Ozimek, and built since the early 90s, with its cylindrical staircases incorporated in the walls, evokes, in spite of its differences in material, later forms of the Saturn office building.
In the 90s, architectural ideas have circulated without hindrance. Postmodernism, Deconstructivism, and Neomodernism can be found in their more or less pure form in many designs. Many good architects use different architectural languages freely, depending on the context. Commercial space – shops, restaurants, and especially their interiors – has become a specific field for experimentation. Pluralism has started to be an irreversible fact. Looking for generalisation, Czeslaw Bielecki has put forward the creation of a local version of the new international style. However, reality – incoherent and inconsistent – does not submit easily to a given style. To describe reality, an existing concept can be used: the situation, which has been changing for almost ten years, may be described as 'Postcatastrophism', i.e. searching for and restoring values,including architectural ones, on the ruins of totalitarianism.
Looking for a new attitude towards monuments and heritage despite the doctrine of preservation, as well as for new visions of the future, can also be included in this concept. These two approaches are connected by the conception developed by Professor Jacek Damięcki, a long-term lecturer at the Warsaw Academy of Art, in 1996-97, which was to assume the creation of a binary city, Warsaw-Łódź. It is a proposition solving the main dilemma of a contemporary city – to live in it or out of it. It also sets a new strategy not only for the region, but for the country and Europe, too. The 90s have brought the conviction that architecture is necessary. This is proved by more frequent co-operation between world-famous architects and Polish ones. The most outstanding example is the Center of Japanese Art in Krakow, designed by Arata Izosaki and the Krakow K. Ingarden - J. Ewý & Jet Atelier. This construction, expressing Japanese culture, fits splendidly into the surrounding and ingenious location of the Wawel royal castle, whose architecture was also created by Italian architects.

2

JEMS

Polska

Fotografie di Václav Šedý

Complesso residenziale a Varsavia

Progetto: JEMS Architekci – Olgierd Jagiello, Maciej Milobędzki, Jerzy Szczepanik-Dzikowski con Violetta Popiel-Machnicka, Janusz Wróbel, Urszula Kos, Jerzy Blomberg
Strutture: KiP – Piotr Pachowski, Piotr Kapela
Committente: Budrex S.A.

Photographs by Václav Šedý

Residential complex in Warsaw

Project: JEMS Architekci – Olgierd Jagiello, Maciej Milobędzki, Jerzy Szczepanik-Dzikowski with Violetta Popiel-Machnicka, Janusz Wróbel, Urszula Kos, Jerzy Blomberg
Structural engineering: KiP – Piotr Pachowski, Piotr Kapela
Client: Budrex S.A.

Il quartiere di Zoliborz, a Varsavia, sito di questo complesso residenziale, risale agli anni '20 e '30. La pianta si rifà alla concezione della "città giardino". Nelle immediate vicinanze del complesso residenziale si trovano gli esempi più interessanti dell'avanguardia architettonica polacca. Il sito è circondato da giardini di case unifamiliari; il suo perimetro tocca le strade circostanti solo lungo due brevi segmenti. Il carattere architettonico del complesso consiste in un'interpretazione contemporanea dell'architettura residenziale di Zoliborz del 1920. Gli edifici sono composti da piani e volumi geometrici semplici, rivestiti di intonaco, cemento e ceramica. I particolari di ceramica, come nel caso degli edifici vicini, sono applicati con parsimonia ai portici d'ingresso e ai muri dei giardini. La pianta degli edifici è pensata per adattarsi alla forma triangolare irregolare del lotto, e per conservare il maggior numero possibile di alberi.
Il complesso di edifici residenziali consiste in cinque gruppi di case unifamiliari a schiera e quattro piccoli edifici plurifamiliari ("ville urbane"). Il tutto si distribuisce su percorsi pedonali interni. Una strada sotterranea collega gli edifici ad appartamenti singoli al parcheggio anch'esso sotterraneo, eliminando dal complesso il traffico veicolare. Il ripetersi ritmato dei bovindi vetrati, estensione degli spazi di soggiorno, ha una parte importante nella composizione architettonica sul lato nord del percorso interno. Questi elementi sono realizzati con telai di calcestruzzo armato. Le vaste superfici a finestre sono protette da un sistema di schermi. La strada è chiusa a est da case a schiera a due piani. Il piano terreno, arretrato, forma portici d'ingresso che ampliano lo spazio della strada. In pianta le pareti del portico disegnano un arco; la finitura è in klinker di due toni di grigio. La parete unisce i singoli elementi dell'edificio con l'entrata del complesso e prosegue nella recinzione. La pavimentazione della strada ripete lo schema cromatico delle sezioni di ceramica delle pareti degli edifici. Le scale e gli atri d'ingresso hanno finiture in due tipi di pietra. *(Maciej Milobędzki)*

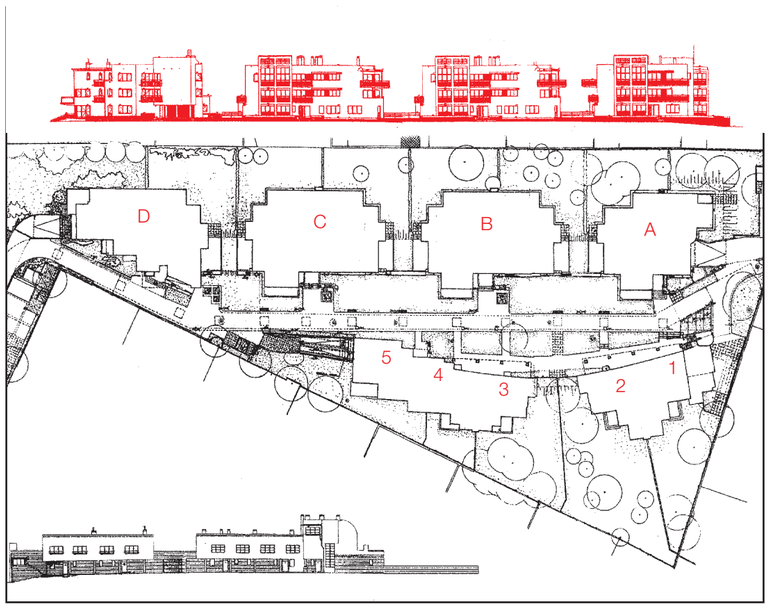
The Warsaw district *of Zoliborz, site of the presented housing estate, was built during the twenties and thirties of this century. Its plan was inspired by the "garden city" and the most interesting examples of Polish avant-garde architecture can be found in the immediate vicinity of this housing estate. The site itself is surrounded by the gardens of single-family houses; and its perimeter is adjacent to streets along only two small segments. The architectural character of the estate is a contemporary interpretation of the Zoliborz residential architecture of the nineteen-twenties. The buildings are composed of simple geometric volumes and planes with stucco, concrete, and ceramic surfaces. Ceramic details, as in the neighbouring buildings, are applied sparingly to entry arcades, garden walls and fences. Building plans conform to the irregular, triangular shape of the site, and preserve as many of the existing trees as possible. The complex of residential buildings is made up of five single-family terrace houses and four small multifamily "town villas". The whole is composed along interior pedestrian streets. An underground road links the individual apartment buildings to the underground parking level, thus eliminating vehicular traffic from the estate. The repetitious rhythm of glazed bays, which serve as annexes to the living rooms, play a major role in the architectural composition of the northern side of the interior street. They are executed as reinforced concrete frames. The large areas of fenestration are protected by a system of louvres. The street is closed to the east by two-storey terrace houses and their recessed ground floors form entry arcades which broaden the street space. In plan, the walls of the arcade are built along an arc, and are finished using clinker brick in two shades of grey. The wall couples the individual elements of the building with the gatehouse, and is continued in the fencing. The pavement pattern of the street reiterates the colour scheme of the ceramic sections of the building walls. Stairs and entry halls are finished with two types of stone.* (Maciej Milobędzki)

1 Planimetria generale. Il complesso, che si trova sulla via Hozjusza e s'inserisce in un lotto di forma triangolare, comprende quattro ville urbane (A-D) e cinque blocchi di case unifamiliari a schiera (1-5).
2 Schizzo di studio di una unità abitativa.
3 Veduta da est di una villa urbana.

Alle pagine 72-73: veduta complessiva dell'insediamento. Le case sono distribuite lungo un percorso pedonale centrale. Gli edifici a schiera, sulla sinistra, sono arretrati al piano terra a formare un lungo porticato.

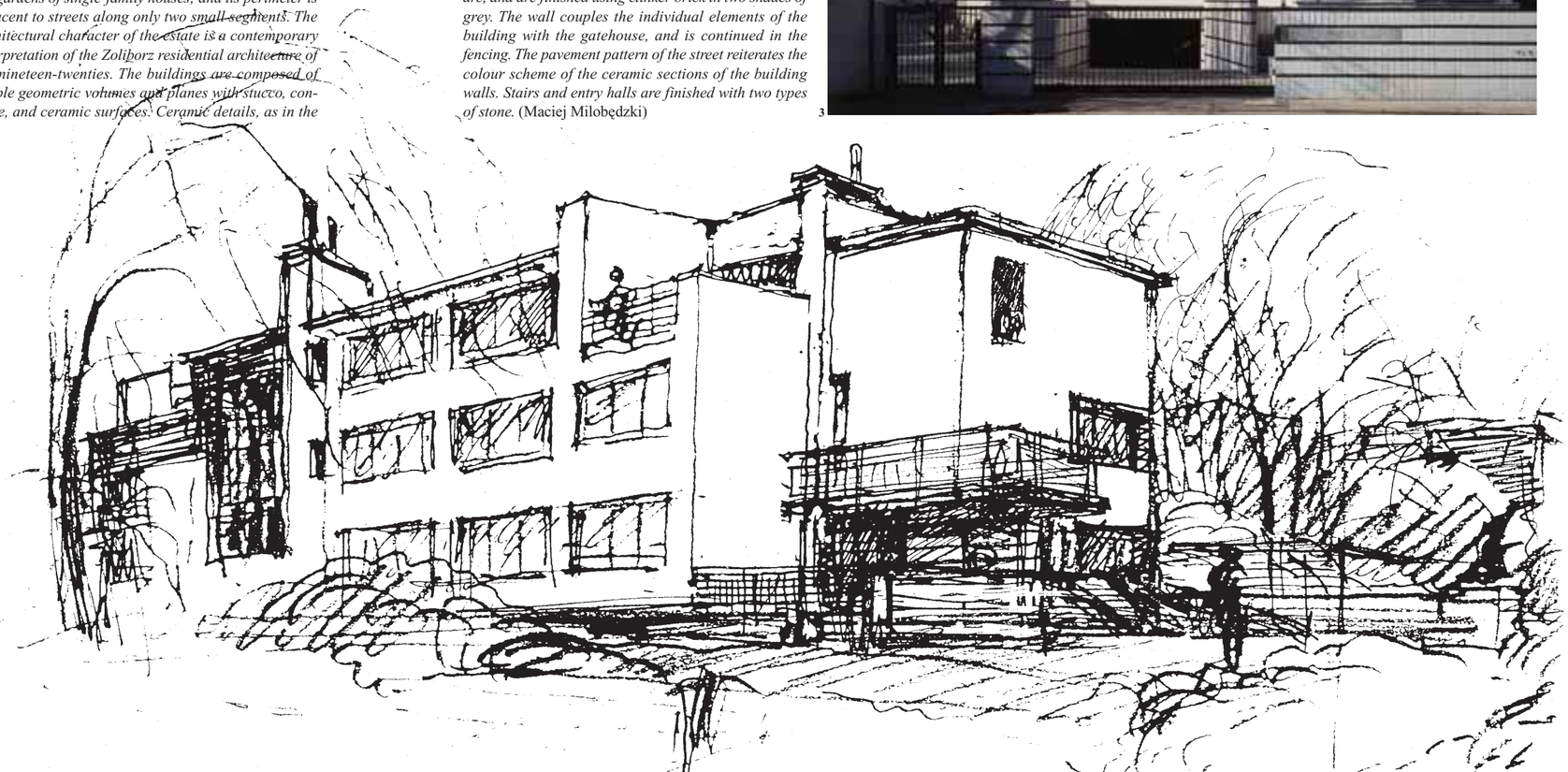
1 *Site plan. The complex, located in Hozjusza Street and built on a triangular plot, includes four urban villas (A-D) and five blocks of single-family terraced houses (1-5).*
2 *Study sketch of a dwelling.*
3 *View of an urban villa from the east.*

On pages 72-73: complete view of the estate. The houses are distributed along a central pedestrian way. The terraced buildings, left, are recessed on the ground floor to form a long portico.

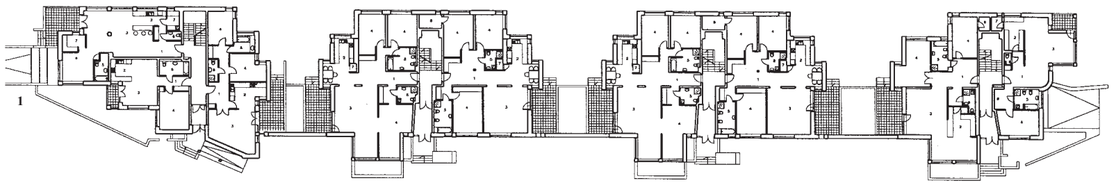


1

3

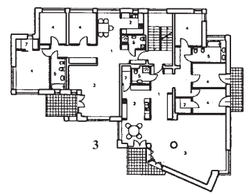


2



1

2



3

4

1, 3 Piante del piano terra e del primo piano delle ville urbane.
2 Dettaglio di una delle case plurifamiliari. In primo piano, il blocco dei bow window che amplia verso l'esterno lo spazio dei soggiorni.
4 Veduta del complesso da ovest. Gli edifici sono caratterizzati da una geometria semplice messa in risalto dagli intonaci bianci e grigi. Il riferimento compositivo è l'architettura residenziale degli anni Venti del quartiere.

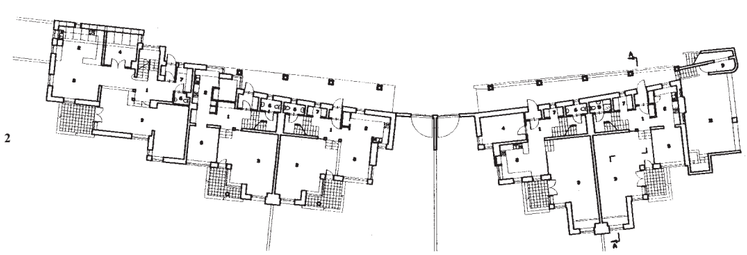
1, 3 *Ground and first floor plans of the urban villas.*
2 *Detail of one of the multi-family houses. In the foreground is the bow window block which extends the living room space outwards.*
4 *View of the complex from west. The buildings are characterised by a plain geometry emphasized by white and grey plasters. The compositional reference is the local residential architecture of the 1920s.*

Domus 804 Maggio *May* '98

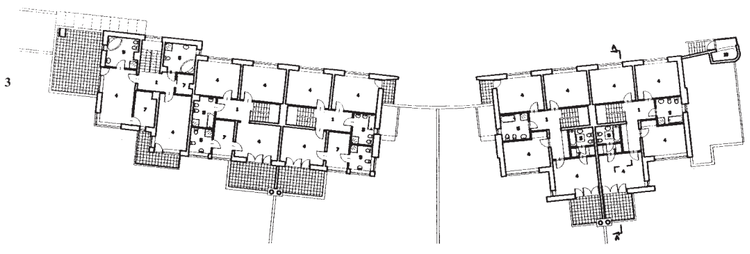
1

1 Scorcio d'angolo della villa D.
2, 3 Piante del piano terra e del primo piano delle case a schiera.
4 Veduta da sud di un'unità del blocco di edifici a schiera. I confini esterni del complesso sono costituiti dai giardini delle case unifamiliari adiacenti.

1 *Corner view of villa D.*
2, 3 *Ground and first floor plans of the terraced housing.*
4 *View from south of a unit in the terraced housing block. The external borders of the complex are formed by the gardens of the adjacent single-family homes.*



2



3

4

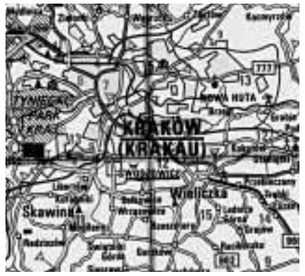
DDJM

Fotografie di Václav Šedý

Filiale di banca, Cracovia

Progetto: DDJM Biuro Architektoniczne – Marek Dunikowski, Artur Jasiński, Jaroslaw Kutniowski, Wojciech Miecznikowski, Piotr Uherek
Collaboratori: Jacek Loos, Andrzej Nęciński, Zygmunt Wiązewski, Piotr Frączek
Direzione lavori: DDJM
Strutture: EXIT - Jan Grabacki, Mariusz Szefer
Rivestimento in pietra: Interkam – Piotr Czerwiński
Committente: Bank Handlowy w Warszawie S.A.
Impresa di costruzione: Chemobudowa, Cracovia

Polska



Il progetto è stato affidato a DDJM in seguito alla partecipazione a un concorso cui erano stati invitati altri cinque gruppi di progettisti. Il concorso ha avuto luogo nell'autunno del 1995, il progetto è stato completato nel dicembre dello stesso anno. La posizione dell'edificio sul sito, arretrato rispetto al fronte dell'attuale via Grzegórzecka, deriva dalla posizione del fronte della strada prevista dal piano regolatore di Cracovia. Un tratto di strada carrozzabile e una piccola piazza danno accesso alla fronte dell'edificio da via Grzegórzecka. Un parcheggio, con una rampa d'accesso al livello sotterraneo, è collocato sul lato opposto dell'edificio. Il volume dell'edificio è in armonia con l'ambiente circostante. La struttura degli elementi costruttivi è basata sullo schema compositivo dei più importanti edifici di Cracovia e risponde ai requisiti funzionali di programma della banca. Il programma individua tre zone funzionali, corrispondenti a parti dell'edificio a diverso grado di accessibilità da parte del pubblico comune: a. Area riservata: caveaux, archivi e locali destinati agli impianti, collocati nel sotterraneo. b. Area pubblica per i clienti della banca: sala degli sportelli, atrio d'ingresso e servizi alla clientela, collocati al piano terreno e al mezzanino, che costituiscono la base dell'edificio. c. Area degli uffici: direzione della banca, locali dell'amministrazione e sala riunioni, collocati al terzo e quarto piano, che costituiscono il volume principale dell'edificio. La copertura è completata da una struttura a griglia d'acciaio con parasole, che controlla la luce che investe il lucernario della sala riunioni e le parti esposte del curtain wall. La griglia copre inoltre gli impianti di climatizzazione e gli ascensori. *(DDJM)*

1

Photographs by Václav Šedý

Bank branch, Cracow

Project: DDJM Biuro Architektoniczne – Marek Dunikowski, Artur Jasiński, Jaroslaw Kutniowski, Wojciech Miecznikowski, Piotr Uherek
Collaborators: Jacek Loos, Andrzej Nęciński, Zygmunt Wiązewski, Piotr Frączek
Works management: DDJM
Structural engineering: EXIT - Jan Grabacki, Mariusz Szefer
Stone facing: Interkam – Piotr Czerwiński
Client: Bank Handlowy w Warszawie S.A.
General contractor: Chemobudowa, Cracow

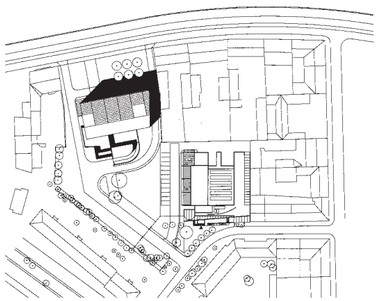
The contract was awarded *to DDJM from a tender with five other invited design teams in the autumn of 1995 and a conceptual design was a specified part of the brief. The concept entry was followed by a detailed design and working drawings. The design was completed by December1995. The building's position on the site, set back from the existing Grzegórzecka street frontage, resulted from a planned street line – in compliance with the Cracow Master Plan. A driveway and a small square form the approach to the front of the building – from the Grzegórzecka Str. Parking lot; and an access ramp to the underground level is located on the other side of the building. The building's volume corresponds to its surroundings. The structure of parts of the building is based on a pattern from the most significant architecture in Cracow and fulfils the Bank's functional program. The program sets three functional zones – or parts of the building with different accessibility to the general public: a. A restricted area: safe vaults, archives and technical rooms – located underground; b. Public area for the Bank's customers: main operating hall, entrance hall and customer service – located on a ground floor and mezzanine, and forming a base for the building; c. Office area: the management and administrative offices and conference room, located on the third and fourth floors – making up the main built volume. The rooftop is completed by a steel grid structure and sun-breakers which control sunlight entering the conference room skylight and through exposed parts of curtain walls. It covers AC and lift machinery.* (DDJM)

1 Scorcio dell'edificio visto da sud-ovest. La muratura è rivestita con lastre di arenaria locale.
2 Planimetria.
3 Prospetto nord.
4, 5 Vedute diurna e notturna del fronte nord. L'illuminazione interna mette in evidenza la trasparenza della facciata e la struttura dell'edificio.
6, 7 Prospetti sud e ovest.

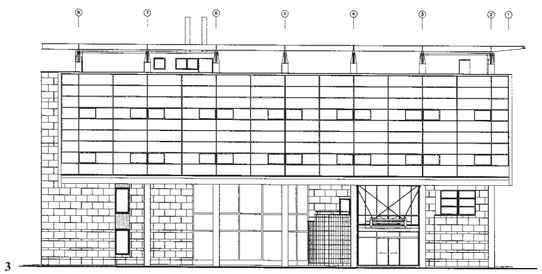
1 *View of the building from south-west. The masonry is clad with local sandstone slabs.*
2 *Site plan.*
3 *North elevation.*
4, 5 *Views of north front by day and by night. The internal lighting shows up the transparency of the facade and the structure of the building.*
6, 7 *South and west elevations.*

4

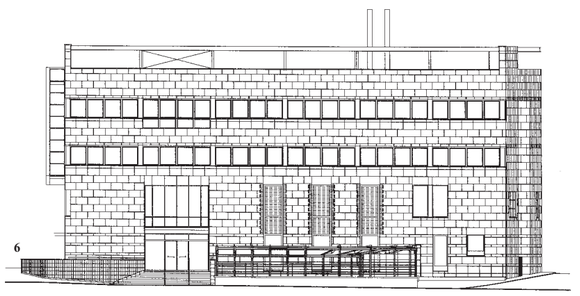
5



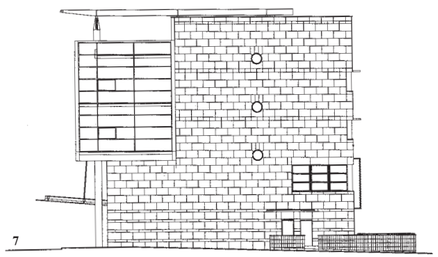
2



3



6



7

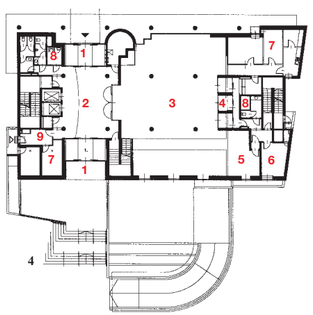
1

2

1 La hall d'ingresso. Si presenta come uno spazio a doppia altezza che tramite una vetrata immette nella sala degli sportelli per il pubblico. Come controsoffitto è stata scelta una griglia d'alluminio.
2, 3 Particolare del ballatoio che affaccia sulla sala per il pubblico e della scala situata nella stessa sala.
4, 5 Piante del piano terra e del piano tipo degli uffici.
6 Scorcio dell'area per il pubblico al piano terra. Le pareti sono rivestite con lastre di arenaria di Mucharz scalpellate nella parte inferiore e di arenaria di Sielec in quella superiore.

1 *The entrance hall. It forms a double-height space which by means of glazing brings tellers into the public hall. For the false ceiling an aluminium grille was chosen.*
2, 3 *Detail of the railed balcony facing the main public hall and of the stairs situated in the same hall.*
4, 5 *Ground floor plans and standard office plan.*
6 *View of the public area on the ground floor. The walls are clad with Mucharz sandstone slabs chiselled in the lower part, and with Sielec sandstone in the upper part.*

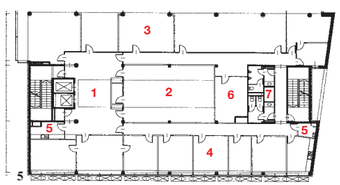
3



4

1 ingresso
2 hall
3 salone con banconi per il pubblico
4 cassa
5 dipartimento estero
6 uffici
7 locale di servizio
8 toilette
9 ingresso personale

1 *entry*
2 *hall*
3 *public hall and counters*
4 *cashier*
5 *foreign department*
6 *offices*
7 *service room*
8 *wc*
9 *staff entrance*



5

1 hall
2 sala riunioni
3 uffici open space
4 uffici
5 locale di servizio
6 archivio
7 toilette

1 *hall*
2 *conference room*
3 *open space offices*
4 *offices*
5 *service room*
6 *archive*
7 *wc*

0 5 10 MT

6

Arata Isozaki

Testo di Krysztof Ingarden
Fotografie di Václav Šedý

Text by Krysztof Ingarden
Photographs by Václav Šedý

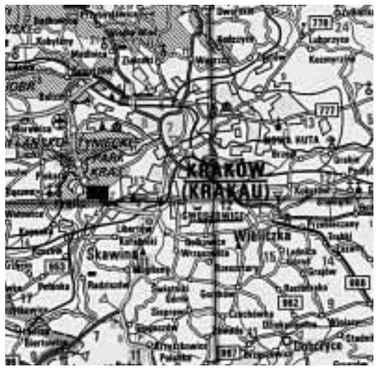
Centro di Arte e Tecnologia giapponese, Cracovia

The Japanese Art and Technology Center in Cracow

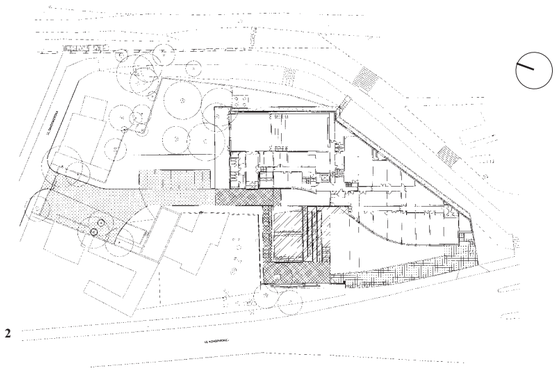
Polska

Progetto: Arata Isozaki & Associates
Gruppo di progettazione: Ghen Mizuno, Yusaku Imamura, Shigeru Hirabayashi
Architetti associati: Krysztof Ingarden - Jacek Ewý & JET Atelier
Strutture: Jan Grabacki, EXIT Engineers
Impianti: Instal-Klima-Projekt
Impresa di costruzione: Takenaka Europe Gmbh
Committente: The Kyoto-Cracow Foundation

Project: Arata Isozaki & Associates
Design team: Ghen Mizuno, Yusaku Imamura, Shigeru Hirabayashi
Associate Architect: Krysztof Ingarden - Jacek Ewý & JET Atelier
Structural engineering: Jan Grabacki, EXIT Engineers
Systems: Instal-Klima-Projekt
General contractor: Takenaka Europe Gmbh
Client: The Kyoto-Cracow Foundation



Nel novembre 1994 si è aperto a Cracovia, presso il castello di Wawel, il Centro Manggha di arte e tecnologia giapponese. Progettista dell'edificio è l'architetto giapponese Arata Isozaki, in collaborazione con alcuni architetti di Cracovia: Krzysztof Ingarden, Jacek Ewý e lo studio JET. L'edificio è stato progettato come luogo d'incontro di due tradizioni e di due culture interpretato sotto vari aspetti: la storia, la contemporaneità, l'arte e la tecnica.
L'edificio svolge le funzioni di museo e spazio espositivo ed è formato da un atrio polifunzionale, destinato a riunioni, concerti e spettacoli teatrali; e da depositi, uffici e laboratori per la conservazione degli oggetti del museo. Lo spazio destinato alle esposizioni museali è occupato dagli oggetti d'arte giapponese della preziosa collezione di Feliks Jasienski, che attualmente fa parte delle collezioni orientali del Museo Nazionale di Cracovia.
Cracovia, già capitale della Polonia e in certo qual modo ai margini dell'attuale gran turbolenza degli stili e delle mode architettoniche, è una città in cui il tempo scorre ancora abbastanza lentamente da permettere alla gente di notare l'arte che vi trova; e, per il principio di reciprocità, è una città che si fa notare dall'arte. Per secoli nel suo profilo architettonico gli influssi di varie epoche e culture esterne si sono mescolati con forme autoctone. Il patrimonio secolare accumulato a Cracovia ha creato il complesso urbano ben definito della Città Vecchia, dominato dal castello posto sull'altura di Wawel, che ha il valore di un simbolo nazionale.
Il sito su cui è stato costruito il Centro Manggha si trova su un'ansa della Vistola, di fronte alla collina di Wawel. Sarebbe difficile immaginare un contesto di maggiore visibilità. L'architetto ha dovuto quindi affrontare una sfida difficile: il suo compito consisteva nell'elaborare una forma che all'esterno era destinata a entrare in rapporto con l'architettura del castello di Wawel, mentre l'interno doveva costituire lo sfondo adeguato per l'esposizione d'arte giapponese.
Arata Isozaki ha scelto di non sottolineare in misura eccessiva alcun riferimento culturale. Era sua intenzione che il progetto travalicasse i confini culturali: "Così come la collezione Jasienski è andata oltre i limiti dell'arte giapponese, anche questo edificio va oltre i limiti dello spirito giapponese e affonda le proprie radici nella terra polacca". Perciò il sito stesso (il *topos*) diventa una delle fonti di ispirazione per la forma dell'edificio. La geometria delle linee strutturali del tetto è creata da linee ondulate ispirate alla vicina corrente del fiume, come ha scritto Isozaki nel catalogo del Centro Manggha. Ma le curve angolate delle onde sono contemporaneamente una lontana eco della tradizione giapponese: un riferimento alle famose xilografie della serie *Trentanove vedute del monte Fuji* di Hokusai, presenti nella collezione Jasienski, che raffigurano un gruppo di pescatori su una barca trascinata da un'enorme, travolgente ondata. Il motivo dell''onda' diventa il tessuto vitale del progetto.
Nella composizione funzionale dell'edificio si legge chiaramente una specie di sceneggiatura che indirizza all'interno i visitatori e li sottopone a un susseguirsi di cambi di scena, dando luogo all'itinerario o sceneggiatura dell''ingresso'. Questo percorso ha un inizio, un corpo centrale e un'acme, come nella tragedia greca.
L'ingresso principale dell'edificio è posto su via Konopnicka. Si tratta di un'arteria affollata e rumorosa, percorsa dal traffico che attraversa il centro di Cracovia, un ambiente pieno di confusione e poco appetibile per un museo. La struttura ha dovuto essere progettata in modo da fungere da barriera antirumore. Perciò una duplice linea muraria di pietra è stata eretta lungo la strada: un surrogato di fortilizio che protegge l'interno dal caos della città. La prima parete, alta da 120 a 150 centimetri, guida gli ospiti all'ingresso; e la seconda, la parete ondulata dell'edificio, massiccia, quasi priva di aperture, si stacca dalla strada nel punto in cui la vasta scalinata sale verso il portone. Tra queste pareti, in un dislivello simile a un fossato che garantisce un relativo silenzio, è previsto uno stagno circondato da un giardinetto. Il percorso verso l'ingresso conduce il visitatore oltre la doppia linea delle pareti e attraverso il fossato. Lo schema generale fa riferimento ai principi compositivi tipici dell'"architettura dei samurai" giapponesi: palazzi o fortezze. Il cammino verso l'ingresso principale non è completamente visibile dall'inizio e non è delineato in modo complessivamente chiaro al visitatore.
Sono assenti caratteristiche come il monumentalismo, l'assialità e la simmetria. Il percorso è diviso in brevi sezioni spezzate, alla fine delle quali lo spettatore scopre ogni volta un'immagine nuova, una nuova prospettiva focalizzata su nuovi, sorprendenti elementi.
Perciò il primo segmento del percorso (il cammino che costeggia il 'fossato' del giardino costituisce l'inizio della sceneggiatura) invita a seguire la parete, senza però mostrare l'obiettivo costituito dalla porta d'ingresso dell'edificio. Sopra la parete esterna solo la fascia della facciata principale, in pietra, è visibile, e più precisamente la sua parte superiore priva di finestre, mentre la parete esterna, che corre in un ampio arco, indirizza la circolazione lungo l'edificio e conduce lo sguardo verso l'albero piantato nel cortile, accanto all'asse principale dell'ingresso. Un istante dopo il visitatore che cammina lungo la parete nota che la pavimentazione si innalza lievemente permettendogli di osservare, alla sua destra, il giardino sopraelevato e quello interrato. Una veduta inattesa si spa-



2

3

1

1 Veduta del fronte est dalla collina del castello di Wawel. Il Centro è collocato lungo il corso della Vistola, che richiama nelle linee ondulate del tetto.
2 Planimetria generale.
3 Dettaglio di facciata.

1 *View of the east front from Wawel Castle Hill. The Centre is situated along the river Vistola, which repeats the undulating lines of the roof.*
2 *Site plan.*
3 *Detail of facade.*

lanca: ci si ferma per un istante e si percepisce il giardino nascosto, e chi si dirige verso gli uffici è in grado di vedere il percorso in discesa, vicino allo specchio d'acqua. Gli altri proseguono nel cammino verso l'albero che chiude la prospettiva del percorso di ingresso e solo quando raggiungono la meta si trovano di fronte a un panorama nuovo, sulla destra, aperto sulla vasta scalinata che conduce all'ingresso principale. Qui si compie una svolta a 90º e ci si dirige verso l'oscura apertura nella parete. Questa apertura è la soglia che conduce all'interno.
L'ingresso nell'edificio è tagliato nella parete di pietra, è largo quanto la scalinata e alto quanto il tetto. Nel mezzo dell'apertura un pilastro di pietra sostiene la falda del tetto angolato. Lo schema della porta, con il pilastro e il tetto angolato collocati sull'asse di simmetria dell'ingresso lascia perplessi gli architetti che osservano l'edificio attraverso il filtro dei classici principi occidentali della composizione architettonica. È il risultato di una logica compositiva diversa, fondata sull'asimmetria. La logica di questa composizione asimmetrica si osserva nell'analisi della massa complessiva dell'edificio, in particolare nel tetto ondulato. Il tetto è formato da piani che coprono i tre elementi strutturali che corrono lungo l'edificio. Gli elementi costitutivi di questi piani nastriformi (o iperboloidi) sono sinusoidi, ciascuna di ampiezza e lunghezza differente. Queste variazioni ritmiche conferiscono all'edificio una qualità organica di grande naturalezza, facendolo somigliare a un libero assemblaggio di onde marine colte in un'istantanea. Creste e cavità delle onde del tetto sembrano sovrapporsi le une alle altre. È tuttavia possibile osservare che questa composizione libera ha un elemento d'ordine: tutti i piani delle onde si uniscono e si collegano in un solo luogo, l'asse dell'ingresso. Segnato dal pilastro frontale, esso organizza direttamente l'intera geometria vibratoria delle onde e collega tutte le sinusoidi che si formano per le creste o per il ventre. Questa determina così quel particolare punto dell'edificio in cui si può entrare sotto le onde del tetto e oltre, nella direzione stabilita dall'asse, con una ordinata sequenza di onde sopra il capo. L'asse che organizza l'ingresso e la disposizione delle onde del tetto conducono il visitatore all'interno, verso il lato opposto, che resta in totale e voluto contrasto rispetto alla pesante facciata frontale di pietra. Questa parete è completamente aperta e vetrata, e mostra una veduta panoramica del nastro della Vistola e della riva opposta, col castello di Wawel sulla sinistra e la chiesa di San Stanislao sulla destra.
La grande finestra panoramica dell'atrio e della caffetteria compone con la sua cornice una veduta della riva opposta. Questa veduta diventa così in qualche misura un elemento prestato alla composizione *(shakkei)*. È l'acme e il premio per lo spettatore, una gratificazione al termine del percorso-sceneggiatura. Allo stesso tempo gli rivela il contesto storico in cui le collezioni d'arte giapponese sono state collocate. Gli consente di fermarsi per l'istante necessario a passare dal turbolento mondo della città al mondo della percezione dell'arte e della riflessione su di essa.
Gli interni sono decorati in modo da garantire una coerente prosecuzione della sceneggiatura precedente. Abbiamo già notato che gli interni sottolineano la duplice dimensione culturale dell'istituto. Già nel foyer avvertiamo che il tratto centrale dell'edificio, formato da una serie di grandi portali, possiede un duplice carattere: assolutamente non giapponese per i materiali di finitura; e, al contrario, giapponese per quanto riguarda il loro trattamento. I portali, che in prospettiva compongono una serie di quinte digradanti una dietro l'altra e vanno dall'atrio allo spazio espositivo, ricordano il ritmo dei portali-tori eretti sulla via d'accesso di certi santuari giapponesi. Tuttavia in questo edificio i portali sono rifiniti in mattoni, materiale completamente estraneo alla tradizione giapponese. Lo scopo del suo impiego qui sta nel trasferire all'interno, nello spazio espositivo, il contesto esterno del sito in cui l'edificio è costruito. L'obiettivo è informare lo spettatore che la collezione Jasienski è esposta accanto alle mura del castello di Wawel; mura di mattoni visibili dal foyer. Si tratta anche di un segnale per indicare che l'edificio del Centro Manggha è parte della cultura di quello specifico luogo che sta accanto al castello di Wawel. Allo stesso tempo gli altri elementi decorativi interni (strutture di legno scuro, soffitti grigio scuro visibili attraverso le travature e legno nero del parquet) intendono creare un misterioso spazio d'ombra: un'atmosfera paragonabile al tenebroso interno delle fortezze giapponesi del periodo Edo. Lo spazio espositivo interno doveva essere così potente e crudo da far sembrare al loro posto le armature da samurai in esposizione; e allo stesso tempo tanto delicato e neutrale da non sopraffare le delicate stampe delle xilografie giapponesi.
Nel caso del Centro il contenuto decide della forma, che lo riflette, anche se la forma deve consentire la corretta soddisfazione delle funzioni. L'edificio così creato, dalla forma unica, secondo il modello modernista, e privo di ogni particolare superfluo, vuole esprimere la narrazione poetica di un duplice mondo culturale. La migliore descrizione di questo particolare rapporto tra l'intenzione dell'architetto (narrazione poetica) e la forma destinata a esprimerla, è la parafrasi del celebre motto "La forma segue la funzione", traslato in una forma che riflette meglio il carattere del Centro Manggha: "La forma segue la poesia".

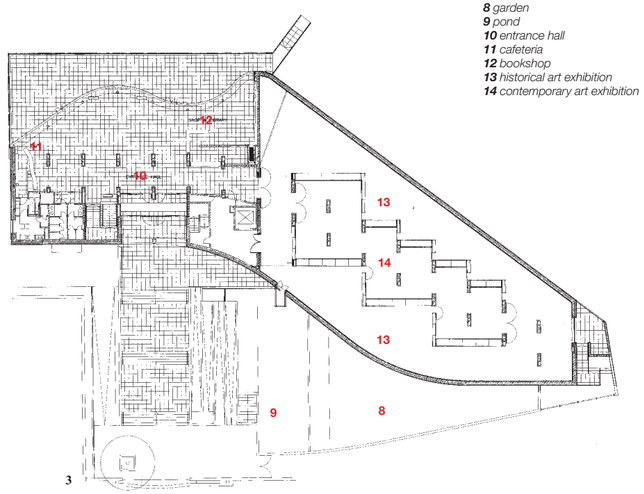
In November 1994, *the Manggha Center of Japanese Art and Technology was opened in Crakow, in the vicinity of Wawel Castle. Its designer was the Japanese architect, Arata Isozaki, who collaborated with architects from Crakow: Krzysztof Ingarden, Jacek Ewý and JET Atelier. The building was designed as a place where two traditions and cultures meet, and in many dimensions: historical, contemporary, artistic and technical.*
The complex fulfils the function of a museum and exhibition facility, and is composed of a multi-functional hall – destined for conferences, concerts and theatre performances; storage, offices and workshops for the conservation of museum items. The space allocated for the museum exhibitions is occupied by Japanese art from the precious collection of Feliks Jasienski at present forming part of the Oriental collections of the National Museum in Crakow.
Crakow, once the capital of Poland, located somewhat on the edge of the present huge turbulence in architectural styles and fashions, is a city where time still flows slowly enough to allow people to notice art in it, and reciprocally,

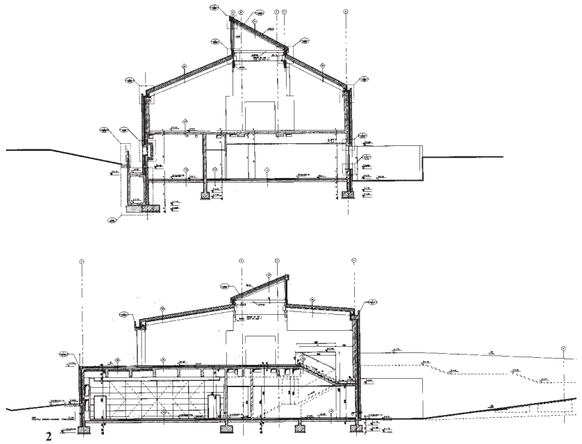
1 Dettaglio del fronte est con la vetrata della libreria. L'andamento curvilineo della copertura sottolinea l'asimmetria e la negazione del monumentalismo nella composizione.
2, 3 Piante del piano terra e del primo piano (a livello dell'ingresso) dell'edificio. Il piano terra ospita uffici, depositi, una sala multifunzionale e locali tecnici; il primo piano la libreria, la caffetteria e gli spazi espositivi. La superficie costruita è complessivamente di 3200 metri quadri.
4 Scorcio del fronte sud.

1 *Detail of the east front with bookshop window. The curvilinear development of the roof accentuates the asymmetry and rejection of monumentalism in the composition.*
2, 3 *Ground and first floor plans (at entry level) of the building. The ground floor accommodates offices, storage, a multifunctional room and technical rooms; the first floor houses the bookshop, the cafeteria and the exhibition spaces. The built surface totals 3200 square metres.*
4 *View of south front.*

1 foyer
2 sala multifunzionale
3 locale tecnico
4 deposito
5 centrale per gli impianti
6 uffici
7 sala conservatori
8 giardino
9 bacino d'acqua
10 hall d'ingresso
11 caffetteria
12 libreria
13 esposizione arte antica
14 esposizione arte contemporanea

1 *foyer*
2 *multifunctional room*
3 *technical room*
4 *storage*
5 *mechanical room*
6 *offices*
7 *curators' room*
8 *garden*
9 *pond*
10 *entrance hall*
11 *cafeteria*
12 *bookshop*
13 *historical art exhibition*
14 *contemporary art exhibition*





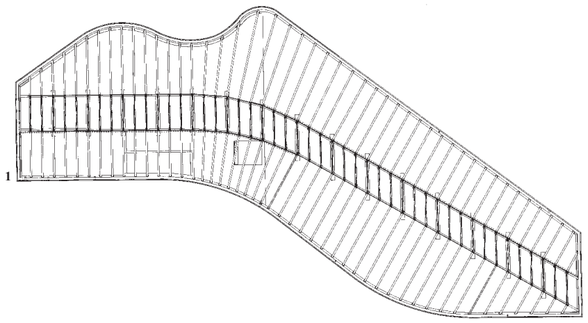
1 Particolare dell'ingresso principale con l'ampia scalinata. Una spina di doppi muri è stata studiata come protezione antirumore dalla via Konopnicka, arteria di grosso traffico.
2 Sezioni trasversali.
3 Scorcio del fronte ovest con il sistema di rampe e scale per il collegamento con il livello inferiore dove si trovano un giardino e un bacino d'acqua.
4 Veduta della caffetteria.

***1** Detail of main entrance with broad flight of steps. A backbone of double walls was designed to afford protection against noise from Konopnicka Street, a busy thoroughfare.*
***2** Cross-sections.*
***3** View of the west front with the system of ramps and stairs connecting the lower level, on which a garden and a pond are situated.*
***4** View of the cafeteria.*

3

a city that can be noticed by art. For centuries, the influences of various epochs and external cultures mingled in its architectural layout with native forms. The heritage of many centuries accumulated in Crakow created a clearly delineated urban complex in the Old Town, dominated by the Castle on Wawel Hill. One could hardly imagine a more perspicous context.
The architect was therefore faced with a difficult challenge – consisting of how to work out a form the exterior of which would relate to the architecture of Wawel Castle, while the interior would become a suitable background to the display of Japanese art. Arata Isozaki decided that none of the cultural references was to be exhibited in an exaggerated manner. His wish was that the designs should exceed cultural boundaries and – "just as the Jasienski collection went beyond the limits of Japanese art – so also does this building go beyond the limits of the Japanese spirit and let its roots grow into the Polish soil".
Thus, the site (topos) *itself became one of the sources of inspiration behind the shape of the building. Several undulating lines taken from the nearby river created the geometry of the roof construction lines – wrote Isozaki in the Manggha Center catalogue. The angled curves of the waves constituted at the same time a distant echo of Japanese tradition – in a reference to the famous wood-engraving from the series* 39 Views of the Mount Fuji *by Hokusai, presented in the Jasienski collection and featuring a group of fishermen on a boat carried by the huge, overpowering sea wave. The 'wave' motif becames the body and fabric of the project and at the same time, its main form possessing a double reference – to Japanese motifs on the level of iconography, and to the local topographic context on the level of signs defined as an 'index' (the river embankment co-defines the shape of the view of the building), and simultaneously, as a* mimesis *of the river meandering at the foot of Wawel Hill.*
In the functional composition of the building one can clearly read a kind of scenario which directs visitors inside and submits them to the action of consecutive, changing stage settings – composing the itinerary or entry scene. This route has its beginning, main body and culmination, just as in classical Greek tragedy.
The main entrance to the building is located on the side of Konopnicka Street, a busy and noisy thoroughfare across the center of Crakow – a neighbourhood burdensome and hardly desirable for a museum. The structure had to be designed to become a sound proof screen by itself. Therefore, two lines of stone walls were erected along the street – a substitute fortress, protecting the interior against the turmoil of the city. The first wall, 120-150 cm high, directing visitors towards the entrance, and the second – undulating wall of the building, heavy, with hardly a window, diverging from the street at the point where the wide stairs rise towards the gate cut out in the wall. Between these walls, in a moat-like depression ensuring relative silence, a pond encircled by a small garden was designed. The route to the entrance leads the visitor across the two lines of walls and the moat. Its layout refers to the composition principles typical of the architecture of the "Japanese samurai": palaces or fortresses. The way towards the

4



1 Disegno della struttura del tetto.
2 L'enfilade di strutture a portale in muratura che definiscono lo spazio al primo livello. I mattoni a vista costituiscono un riferimento diretto all'architettura del castello di Wawel.
3 Dettaglio della hall vetrata con la libreria sullo sfondo.
4, 5 Due vedute degli ambienti espositivi con gli oggetti di arte giapponese appartenenti alla collezione Jasienski.

***1** Drawing of the roof frame.*
***2** The row of portal structures in masonry defining the first level space. The bare brick is a direct reference to the architecture of Wawel Castle.*
***3** Detail of the glazed hall and bookshop in the background.*
***4, 5** Two views of the exhibition areas with objects of Japanese art belonging to the Jasienski collection.*

main entrance cannot be seen in its entirety from the very beginning, nor is it delineated in a way which would be at once clear to the visitor.
It lacks such aspects as monumentalism, axiality and symmetry. It is divided into short, broken sections, at the end of which the spectator discovers every time a new picture, a new perspective with new, striking elements at its focus.
Thus, the first segment of the route – the walkway along the street in front of the garden 'moat', is the beginning of the scenario – an invitation to follow the wall onwards without, however, showing the target which is the entrance door of the building. Over the external wall, only the ribbon of the front stone facade can be seen, and more precisely, its upper part without windows, while the external wall itself, running in a wide arch, directs the traffic along the building and leads the eye towards the tree planted on the courtyard at the side of the main entrance axis. After a moment, a visitor walking along the wall notices that the pavement level rises gently and reveals to his right the emerging and sunken garden. An unexpected vista appears. One can stop for a minute and take in the hidden garden, and people on their way to the offices can see down to the pond. The others keep on walking towards the tree which closes the perspective of the access road. Only when they reach that place, are they faced with a new panorama to the right of the wide stairs leading to the main entrance. Here, one should turn right 90 degrees and go towards the dark opening in the wall. That opening is the gate leading inside.
The entrance to the complex is cut out of the stone wall, as wide as the stairs and as high as the roof. In the middle of the aperture, a stone pillar supports the sloping valley roof. This layout of the gate, with its pillar and valley roof placed at the axis of symmetry of the entrance, shocks architects who look at the building through the filter of classical western principles of architectural composition. This is a result of a different logic of composition, based on asymmetry. The logic of that asymmetric composition can be distinguished through an analysis of the whole mass of the building – in particular its undulating roof. The roof is composed of planes, which cover the three structural tracts running along the building. The forming elements of those planes (parabolic hyperboloids) are sinusoidal, ribbons, each with a different amplitude and length. This variability of rhythm gives the building a very natural, organic quality, making it resemble a free arrangement of sea waves frozen in a snapshot. The roof waves look as if the peaks of some were passing the troughs of others. However, it is possible to notice that this free composition has one ordering element – all the planes of the waves are held and tied up in one place – along the axis of the entrance. Emphasized by a pillar at the front, it organizes immediately the entire vibrating geometry of the waves and fastens all the forming sinusoids in their peaks or troughs. In this manner, it determines that particular point in the building, where one can enter beneath the waves of the roof and farther on, in the direction fixed by that axis, discover an ordered sequence of waves over one's head. The axis organizing the entrance and the arrangement of the roof waves leads the spectator farther inside, towards its opposite side, which remains in total and intentional contrast to the heavy, stone facade of the front. This wall is completely open and built of glass, offering a panoramic view towards the ribbon of the Vistula and the opposite bank, with Wawel on the left and the church of St. Stanislas on the right. The huge panoramic window in the foyer and coffee hall composes with its frames a vista of the opposite bank. Thus, this view becomes to some extent a borrowed element of the composition (shakkei). *This is a culmination and a reward for the spectator, to be enjoyed after completion of the route-scenario. At the same time, it reveals the historic context in which the collections of Japanese art have been placed.*
The interiors are decorated to ensure a consistent sequel to the scenario so far. We mentioned earlier that the interiors emphasize the bi-cultural dimension of the facility. In the foyer we already notice that the central part of the building – composed of a series of large gates – has a double character – totally un-Japanese because of the finish material; and on the contrary, Japanese with respect to their arrangement. The gates which in perspective compose what look like diminishing stage wings put one behind another and pass from the hall into the exhibition room, recall the rhythm of the tori-*gates erected on the access road to certain Japanese shrines. However, in this building the gates are finished with brick, a material completely foreign to the Japanese tradition. The purpose of its use here is to move the external context of the site in which the building is erected inside, into the exhibition hall. It is to inform the spectator that the Jasienski collections are exhibited in the vicinity of the walls of Wawel Castle – which are made of brick and visible from the foyer. It is also intended as a signal that the Manggha Center is part of the culture of that specific place located near Wawel.*
At the same time, the rest of the interior decoration – the dark wooden structures and dark grey ceiling visible through the beams and the black wood of the parquet, creates a mysterious darkness – an atmosphere comparable to the gloomy interiors of Japanese fortresses from the Edo period. The interior of the exhibition hall had to be so powerful and crude as to make the exhibited samurai armor seem at home, and at the same time so delicate and neutral as not to dominate the sensitive prints of the Japanese wood-engravings.
In the case of the Center, content decides form, which will reflect it, even if the form has to allow for a correct fulfilment of functions. The building thus created, of a unique shape according to the modernist model, and deprived of superfluous detail, expresses a poetic tale of two cultures. The best way of describing this particular connection between the intent of the architect – a poetic tale – and the form meant to express it, will be to paraphrase the famous motto of the modernists: "Form follows function" with one which reflects better the character of the Manggha Center: "Form follows poetry".

Testo di Józef A. Mrozek

L'architettura d'interni polacca dopo la svolta

Text by Józef A. Mrozek

The Polish interior after the turning-point

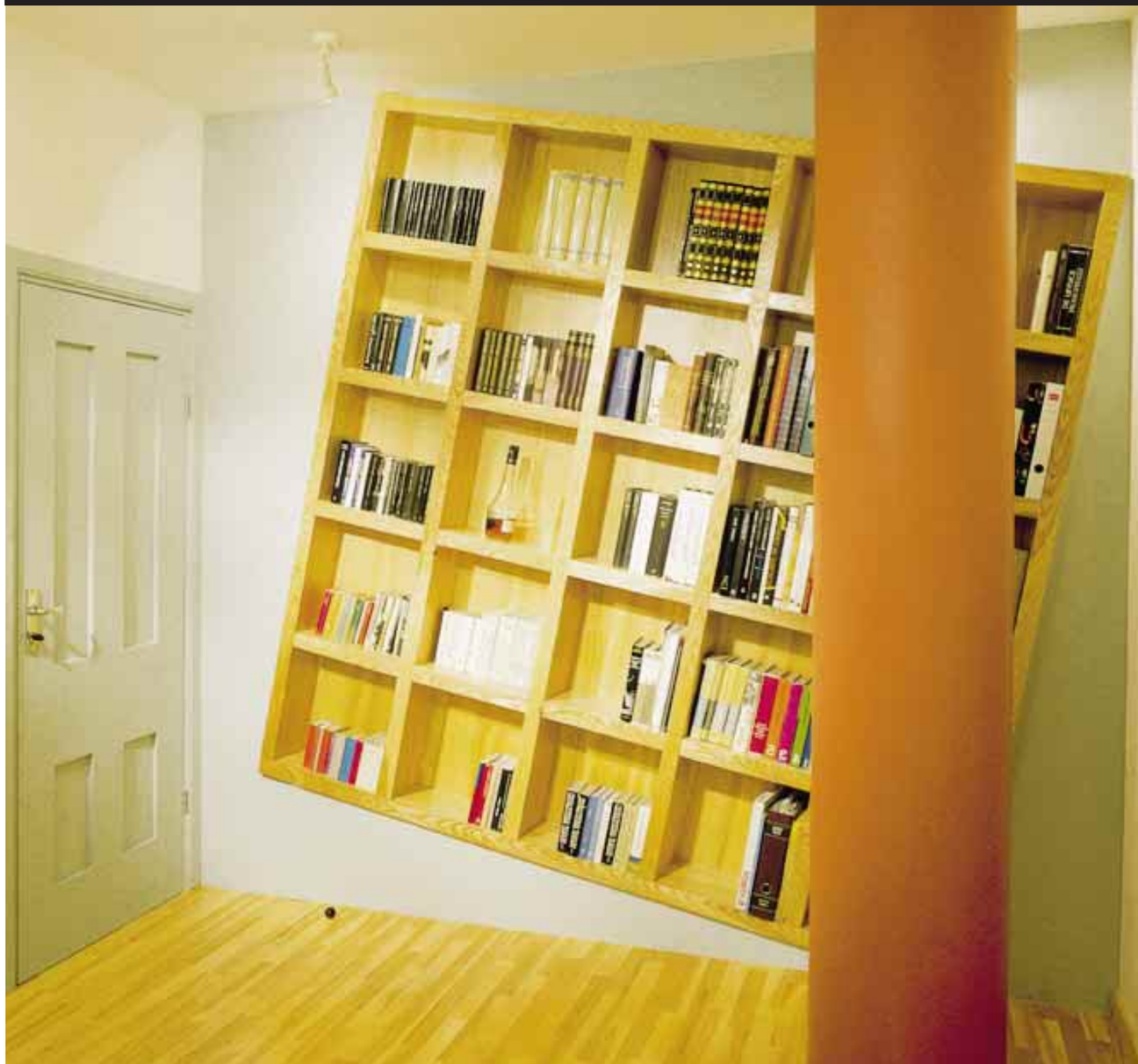
Polska

La svolta dell'89 ha portato sostanziali cambiamenti nel panorama dell'architetura d'interni polacca. La comparsa di un ceto di persone benestanti ha indotto a 'investire' in professionisti, architetti laureati al Politecnico o specialisti d'interni diplomati all'Accademia d'arte ma anche scenografi e dilettanti di talento.
Un panorama variegato che porta ad esiti eterogenei spesso segnati da un forte decorativismo.

The milestone of 1989 brought substantial changes to the panorama of Polish interior architecture. The emergence of a class of well-off people sparked an 'investment' in professionals, architect graduates from the Polytechnic or specialists in interiors with diplomas from the Art Academy, but also in stage-designers and talented dilettantes. This variegated scene has produced diversified and often strikingly decorative results.

Il sistema dominante nel periodo 1944-89 ha distrutto quasi totalmente la cultura dell'abitare, che nella Polonia di un tempo era rappresentata soprattutto dall'antica tradizione aristocratica, integrata nel ventennio precedente la guerra dagli interni progettati da architetti d'avanguardia per la classe dell'intellighenzia e dei funzionari. La catastrofe trovò espressione simbolica nella totale distruzione di Varsavia, la città in cui l'influsso del modernismo prima della guerra era più forte, da parte dei nazisti e nella devastazione di migliaia di residenze aristocratiche da parte del governo comunista subito dopo la guerra.
A parte gli inefficaci tentativi di introdurre una tradizione popolare, le autorità della Repubblica popolare di Polonia non fecero nulla per migliorare la cultura dell'abitare. La migrazione postbellica di milioni di persone, dai territori annessi all'Unione Sovietica verso i territori ex tedeschi, seguita dalla migrazione dalle campagne alle città industriali tagliarono fuori gran parte della popolazione dalle sue radici culturali. Queste persone ricevettero anonimi "alloggi minimi" in blocchi dove, secondo gli standard fissati negli anni '60, avevano diritto a una superficie di 8-11 metri quadrati per persona. I mobili polifunzionali progettati per spazi tanto ristretti non erano molto efficienti dal punto di vista funzionale e non soddisfacevano criteri estetici o di qualità.
L'unica classe sociale che in quel periodo mantenne una certa cultura dell'abitare fu quella degli intellettuali, impoveriti ma comunque consci dei valori che rappresentavano. Nei loro appartamenti si conservava qualche arredo del passato che, con l'aggiunta di qualche arredo nuovo, creava un particolare tipo d'interno, l'unico che oggi si possa definire 'polacco'. Tuttavia, a parte pochissimi esempi, questi interni e altri prima del 1989 non erano progettati da specialisti. Erano frutto del buono o cattivo gusto dei proprietari e delle loro possibilità finanziarie.
Dall'inizio degli anni '90 la situazione ha iniziato a cambiare molto rapidamente. Improvvisamente ha fatto la sua comparsa un ceto di persone benestanti e perfino ricche. Il primo investimento consisteva di solito nel costruirsi una casa, nell'acquistare un nuovo appartamento di lusso o nel ristrutturare quello vecchio situato in una zona attraente della città. Il livello medio di queste costruzioni era parecchio superiore a quello prevalente in Polonia fino alla fine degli anni '80. Molto spesso durante la ricostruzione gli investitori si rendevano conto (o veniva loro fatto notare) che la loro esperienza precedente nell'arredamento era insufficiente e inadeguata alla loro nuova posizione sociale, e che il compito doveva essere affidato alle cure di professionisti.
Le scuole d'arte polacche formavano da anni architetti d'interni. Tuttavia tra i progettisti del settore questi ultimi rappresentavano il gruppo più sparuto. La maggior parte degli interni che veniva affidata a professionisti era opera di architetti, molto spesso gli stessi che avevano progettato l'edificio. Gli altri interni venivano progettati da scenografi, da dilettanti di talento e, buoni ultimi, da architetti d'interni. Questi ottenevano molte più commissioni riguardanti il progetto di spazi pubblici – interni di banche, ristoranti o negozi – che non progetti di appartamenti.
Questa situazione significa talvolta il verificarsi di un conflitto tra architetti e architetti d'interni. "Non tutti i laureati del Dipartimento d'architettura del Politecnico di Varsavia sono in grado di affrontare qualunque problema", afferma Przemyslaw Krajewski, decano del Dipartimento d'architettura d'interni dell'Accademia d'arte di Varsavia. "Spesso ho riscontrato sintomi di incapacità e carenze di ordine estetico negli interni progettati dagli architetti. Il dissidio tra architetti e architetti d'interni nasce dalla mancata definizione della divisione delle rispettive competenze" (da Maria Tyniec, "Przestrzeñ Niepodzelelna", in *Architektura*, v. 9 (36), settembre 1997, p. 66).
Gli architetti sono di opinione diversa. Il professor Konrad Kucza-Kucziñski, del Politecnico di Varsavia, afferma: "Che differenza c'è tra un bel particolare di una balaustrata e un bel particolare di una sedia? Io credo che si debba progettare globalmente. Non accetto una commissione se non posso dire la mia sull'interno dell'edificio" (da Maria Tyniec, "Przestrzen´ Niepodzelelna", in *Architektura*, v. 9 (36), settembre 1997, p. 66).
Sul mercato polacco dell'architettura d'interni, gli architetti certamente hanno la preponderanza. Sono sostenuti dal loro esame di stato, che li autorizza a realizzare ristrutturazioni edilizie a volte inimmaginabili. Hanno il primo contatto con il cliente che, quando è soddisfatto dell'edificio, molto spesso commissiona loro il progetto degli interni, specialmente perché la nozione della differenza tra un architetto e un architetto d'interni è molto vaga. Il fatto che gli architetti d'interni abbiano fatto il loro ingresso sul mercato molto recentemente, mentre gli studi d'architettura esistono da molti anni, ha anch'esso importanza.
Uno degli studi più noti è quello di Majewski, Wyszyñski, Hermanowicz, che si è guadagnato la sua fama progettando lo showroom Aina, dove si vendono prodotti Alessi, e uno showroom di arredamento per il marchio Eljot. Lo stile elaborato per questi spazi, che combina elementi high-tech e cromie grigio freddo e azzurro, è stato usato anche in interni residenziali. L'esempio caratteristico è un appartamento per un costruttore e sua moglie, anch'essa con un'attività lavorativa, una coppia di tipici DINK (Double Income, No Kids, "Doppio reddito, niente figli"): 120 metri quadrati di spazio ristrutturato nel centro di Varsavia. Cogliamo qui un riferimento a Le Corbusier, e nella libreria un riferimento agli arredi di Ettore Sottsass e Tomas Taveira.
Elementi tecnologici: metallo, lampade industriali e contenitori sono accoppiati a cemento e mattoni a vista nell'appartamento personale dell'architetto Jacek Rzyski. Qui acquistano un ruolo decorativo, derivato in parte dal brutalismo e in parte dal decotruzionismo. O forse si tratta del ricordo nostalgico di un loft newyorkese?

Majewski - Wyszyñski - Hermanowicz, Varsavia



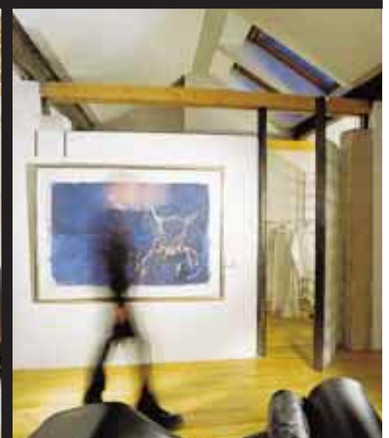
Nella pagina accanto: ingresso con libreria, cucina e scorcio del corridoio di un appartamento progettato da Majewski, Wyszyñski, Hermanowicz a Varsavia. Si tratta di spazi minimal con qualche concessione al decorativismo (foto di Hanna Długosz).

Facing page: entrance with bookcase, kitchen and a glimpse of the corridor in a flat designed by Majewski, Wyszyñski, Harmanowicz in Warsaw. Here are minimal spaces with the occasional concession to decorativism (photo by Hanna Długosz).

A sinistra: la cucina e il grande spazio living dell'appartamento di Varsavia di Jacek Rzyski, progettato dallo stesso architetto. Elementi di arredo metallici vengono accostati a interni finiti con cemento e mattoni a vista, in stile loft newyorchese (foto di Hanna Dlugosz).

Left: the kitchen and spacious living area of Jacek Rzyski's Warsaw flat, designed by the architect himself. Metal furniture matches interiors finished in bare concrete and brick, in the New York loft style. (photo by Hanna Dlugosz).

Jacek Rzyski, Varsavia



A destra: l'appartamento del proprietario di una galleria d'arte a Poznan, un progetto dell'interior designer Andrzej Glowachi. Grande spazio viene riservato a pezzi di artisti polacchi che sanno valorizzare le lavorazioni artigianali tradizionali (foto di Hanna Dlugosz).

Right: the apartment-home of an art gallery owner in Poznan, from a project by interior designer Andrzej Glowachi. Extensive space is reserved for pieces by Polish artists with a predilection for the enhancement of traditional craftsmanship. (photo by Hanna Dlugosz).

Andrzej Glowachi, Poznań

The ruling system *in 1944-89 almost completely destroyed culture in dwellings, which in the former Poland was represented mainly by the old noblemen's tradition, completed in the 20 years before the war by interiors designed by avant-garde architects for the class of "intelligentsia and clerks".*

Two symbolic expressions of this catastrophe were the total destruction of Warsaw by the Nazis, the city where the influence of Modernism was the strongest before the War, and the devastation of thousands of the gentry's manors by Communist authorities just after the War. Apart from inefficient attempts to introduce a folk tradition, the authorities of the Polish People's Republic did nothing which could have improved the culture of dwellings. The post-war migration of millions from the territories annexed by the Soviet Union to the ex-German lands, followed by a migration from the country to the industrial cities, cut off a great many of the population from its cultural roots.

These people received anonymous 'drawers' in blocks of flats, where, according to the standards brought in the 60s, they were entitled to an area of 8-11 square metres per person. Multi-functional furniture designed for such a closed space did not perform well in terms of its function, nor meet quality and aesthetic criteria. The only social class which kept some dwelling culture in that period was the intelligentsia, however impoverished, but conscious of the values which they represented. In their flats, some former furniture was preserved, and supplemented by the new, creating a specific type of interior, the only one which can be called 'Polish' now. Nevertheless, except for very few examples, these interiors and others were not designed by specialists before 1989. They were created by the good or bad taste of the owners and their financial potential.

Since the beginning of the 90s, the situation has started to change very quickly. In a short period of time, there has appeared a group of well-off or even very rich people. Their first investment was usually building a house, buying a new luxurious apartment, or reconstructing the old one, situated in an attractive part of the town. The standard of these buildings was several levels higher than that dominating Poland till the end of the 80s. Very often, during the construction, the investors realised (or were enlightened) that their previous experience in furnishing the interior was insufficient and inadequate for their new social position, and that this task should be consigned to the care of professionals.

Polish Art universities have been educating interior designers for years. However, it appeared that among the designers who undertook this task, this group is the smallest. Most of the interiors which were given to the professionals have been the work of architects, very often the same who designed the building. The remaining interiors have been designed by scenographers, talented amateurs, and last, by interior designers. The latter have been getting many more orders for designing public spaces: interiors of banks, restaurants, or shops, than for apartment designing.

This situation means that sometimes there is a conflict between the architects and the interior designers. "Not every graduate of Warsaw University of Technology Architecture Department is able to cope with all problems,' says Przemys'aw Krajewski, the Dean of the Interior Architecture Department of Warsaw's Academy of Art. 'Many times I have met symptoms of helplessness and a lack of aesthetic order in the interiors designed by architects.

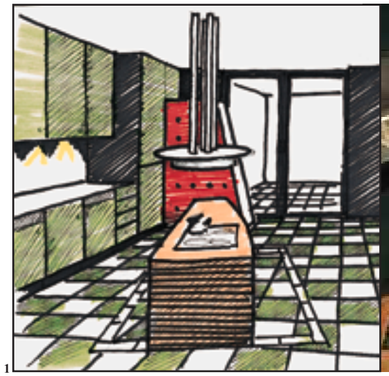
The dissent between architects and interior designers results from a still-undefined division of competence"(taken from Maria Tyniec, "Przestrzeñ niepodzielna", Architektura*, v.9 (36), September 1997, p.66). Architects are of a different opinion. Professor Konrad Kucza-Kuczyñski from Warsaw University of Technology says: "What is the difference between a good detail of a balustrade and a good detail of a chair? I am for designing the whole. I do not accept an order if I cannot influence the interior of the building"(taken from Maria Tyniec, "Przestrzeñ niepodzielna",* Architektura*, v.9 (36), September 1997, p.66).*

On the Polish interior design market, architects undoubtedly have supremacy. They are assisted by their construction licenses, which enable them to make a sometimes unarguable adaptation of buildings. They have the first contact with the client, who when he is satisfied with the building very often commissions them to design the interior, especially since awareness of the difference between an architect and an interior designer is very low. The fact that interior designers have introduced a market quite recently, whereas architectural offices have existed for many years, also has an importance.

One of the best known offices is Majewski, Wyszyñski, Hermanowicz, which established its reputation by designing both the Aina gallery which sells Alessi products, and a furniture salon of the firm Eljot. The style elaborated in these spaces, combining high-tech elements with cool grey and blue colours, was also used in the dwelling interiors.

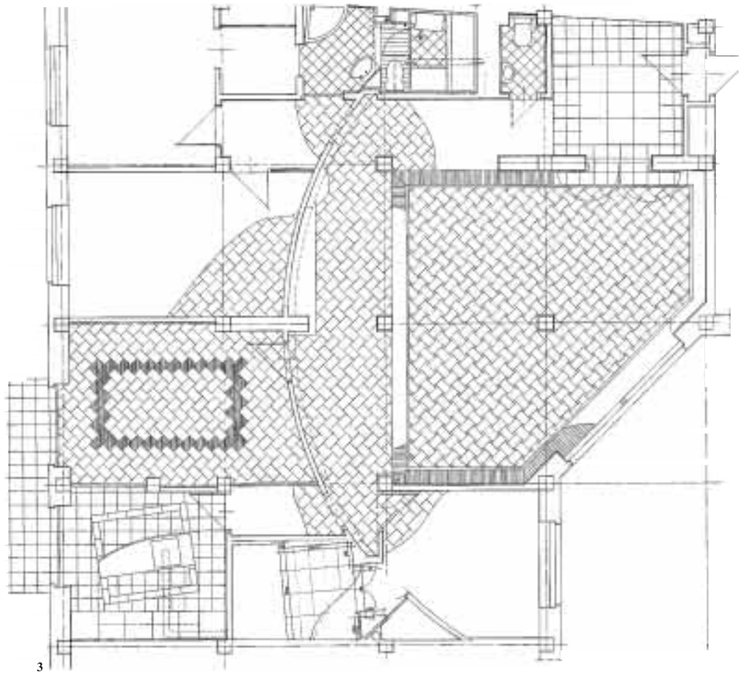
The characteristic example is an apartment for the building contractor and his working wife, a pair of typical DINKs (Double Income, No Kids), 120 square metres of reconstructed space in the centre of Warsaw. We can find there a reference to Le Corbusier, and on the book-shelf a reference to furniture by Ettore Sottsass and Tomas Taveira. Technical elements (metal, industrial lamps, and containers) are matched with concrete and exposed brick in the architect Jacek Rzyski's own apartment. Here, they have a decorative role, some deriving from Brutalism, and some from Deconstructivism. Or perhaps this is a nostalgic memory of a New York loft?

Bogdan Kulcziński
Varsavia



1

2



3

1, 2 Schizzo progettuale della cucina e scorcio della zona cottura a centro stanza, con una cappa circolare sospesa.
3 Pianta dell'appartamento progettato da Bogdan Kulczyñski e sviluppato su 200 mq.
4 La zona soggiorno. I pezzi d'arredo sono disegnati da Michal Zaborowski, i tappeti alle pareti sono di Katarzyna Markiewicz.

1,2 *Preliminary sketch of the kitchen and glimpse of the cooking unit in the middle of the room, beneath a circular suspended hood.*
3 *Plan of the flat designed by Bogdan Kulczyñski and occupying 200 sqm.*
4 *The living area, with furniture designed by Michal Zaborowski. The carpets on the wall are by Katarzyna Markiewicz.*

4

Un altro esempio di spazio progettato da un architetto, Bogdan Kulcziński, è l'appartamento per un dirigente appartenente alla classe che potremmo definire "dei nuovi ricchi". Questo appartamento si trova in un edificio di nuova costruzione nel centro di Varsavia, e ha una superficie di 200 metri quadrati. Kulcziński ha alterato la pianta originale eliminando un corridoio oscuro e scomodo e allargando il soggiorno. Pareti ricurve e colori vividi hanno spezzato lo stereotipo formale dell'abitazione dominante in Polonia. La 'riservatezza' di un tempo viene molto spesso sopraffatta dall'ostentazione barocceggiante. Kulcziński, in collaborazione con la moglie – proprietaria dello showroom Opera (mobili, arti decorative) – si trova nella comoda posizione di poter offrire ai propri clienti non solo consulenza ma anche oggetti d'arredamento, compresi i tessuti e i piccoli oggetti decorativi.
Troviamo forme barocche anche negli arredi di un appartamento il cui proprietario è rappresentante di un'impresa straniera attiva in Polonia. Gli architetti, Anna Bielecka, Piotr Walkowiak e Piotr Kakolewski, hanno ricostruito un tipico interno per l'appartamento situato in un edificio del quartiere di Wilanow, uno dei sobborghi più alla moda di Varsavia. La massima attenzione è stata dedicata al bagno, che è stato realizzato unendo un piccolo bagno preesistente con un altro locale. La finestra e il centro di una vasca da bagno rotonda sono uniti da un affascinante asse scenografico, che termina nella cupola della chiesa della reggia di Giovanni III Sobieski. Il resto degli interni unisce semplicità modernista a elementi barocchegianti. Il letto, progettato da Anna Bauman, è tipico di uno stile ancora popolare in Polonia. Gli interni contemporanei polacchi progettati da architetti possiedono parecchie caratteristiche comuni. I progettisti dedicano grande attenzione più alla suddivisione degli spazi che all'arredamento. Ciò si vede soprattutto nella tendenza a rimodellare strutture preesistenti, vecchie o nuove. Questa caratteristica si fonda sul bisogno di personalizzare l'interno. In apparenza gli architetti non hanno difficoltà a convincere gli investitori di questa idea, nonostante l'incremento dei costi. Di solito la personalizzazione viene ottenuta infrangendo nell'appartamento l'imperativo dell'angolo retto. L'influsso del decostruttivismo qui è indubbio, ma si risolve in un'allusione più che in un cambiamento strutturale complessivo. Lo strumento espressivo fondamentale utilizzato da questa categoria di progettisti è il linguaggio architettonico: pareti, finestre, scale, pilastri, colonne. Gli arredi spesso sono progettati come se mobili e altri oggetti fossero destinati a restare fermi nello stesso punto: ogni movimento rischia di distruggere una composizione attentamente elaborata. Questa immobilità reca in sé ovvie associazioni con l'architettura. Molte realizzazioni complesse non danno spazio all'arte, specialmente all'arte contemporanea: non ci sono praticamente dipinti o, se ce ne sono, è per caso. Non esistono piccole forme scultoree, forse a eccezione degli interni progettati da Czeslaw Bielecki. Il loro posto è preso da oggetti di designer famosi: Philippe Starck, Michael Graves e Aldo Rossi. Progettati come oggetti d'uso, di solito fungono da decorazione o da argomento di conversazione. Il ruolo della scultura è anche assunto da certi complementi d'arredo e da pezzi unici di ceramica, vetro o metallo. Pochissimi appartamenti creati da architetti d'interni possiedono caratteristiche che mostrino più attenzione per i mobili, le lampade e i complementi che per la struttura dei locali. È naturale, perché per gli architetti è più facile realizzare qualunque ristrutturazione sulla base del loro ruolo professionale che mantenere un contatto costante con gli arredatori.
Chi sono i committenti, i proprietari di questi lussuosi appartamenti? Certamente rappresentano un ceto che si è arricchito molto di recente, ma chiamarli indistintamente "nuovi ricchi" sarebbe semplicistico. Di solito a questa espressione associamo l'incultura, e certamente nel processo della trasformazione polacca la maggior parte delle persone divenute da poco benestanti manca di cultura. Tuttavia costoro sistemano le loro ville nello stile di *Dynasty* e di altre *telenovelas,* più che in stile decostruttivista, high-tech o postmoderno. Tra coloro che commissionano complessi progetti d'arredamento a professionisti ci sono non solo uomini d'affari e dirigenti ma anche avvocati, medici, proprietari di gallerie d'arte e, non certo all'ultimo posto, gli stessi architetti. Con tutte le sue debolezze, i suoi ritardi, i suoi prestiti e le sue idiosincrasie il processo della creazione di una nuova categoria di interni in Polonia pare procedere con estrema regolarità.

Another example of space *designed by the architect, Bogdan Kulczyñski, is the apartment of a manager belonging to the class which one may called "nouveau riche". This apartment is in a newly constructed building in the center of Warsaw, and has an area of 200 square metres. Kulczyñski has changed the original plan, casting out the dark, inconvenient corridor, and enlarging the living room. Arched walls and strong colours have broken the dominating stereotype forms of habitation in Poland. Former 'modesty' is very often superseded by 'Baroque' ostentation. Kulczyñski, co-operating with his wife – the owner of Opera gallery (furniture, decorative art) – is in the comfortable situation that he can offer his clients not only supervision but also full furnishings, including textiles and small, decorative objects.*
We can find Baroque forms also in the furnishings of an apartment whose owner is a representative for a foreign firm working in Poland. The architects, Anna Bielecka, Piotr Walkowiak, and Piotr Kakolewski, reconstructed a typical interior for the apartment in a building erected in the Wilanów District, one of the most fashionable suburbs of Warsaw. The greatest attention has been paid to the bathroom which was

5

5 Scorcio della stanza da bagno, interamente rivestita con lastre di marmo di Carrara bianco.
6 La zona pranzo. Sul fondo, il trono in vimini realizzato da Pawel Grunert.
7 Scorcio della stanza da bagno che dà sulla sauna.
8 La grande zona giorno, ottenuta eliminando un corridoio scuro e poco utilizzato.

5 *Perspective view of the bathroom, entirely clad in white Carrara marble slabs.*
6 *The dining area. In the background, the wicker throne created by Pawel Grunert.*
7 *Perspective view of the bathroom giving on to the sauna.*
8 *The large day zone, achieved by eliminating a dark and little-used corridor.*

6

7

8

1

2

made by combining a small former bathroom and another room. Through the window and the center of a round bath tub passes a most attractive scenic axis, ending with the church's dome at the royal palace of John III Sobieski. The rest of the interiors combine Modernistic simplicity with the elements of Baroque. The bed, designed by Anna Bauman, is characteristic of a style still popular in Poland.

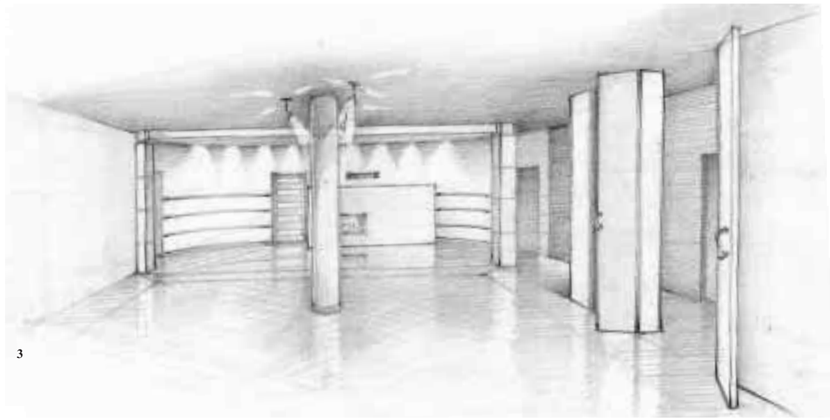
Polish contemporary interiors designed by architects have several characteristic features. The designers pay greater attention to space division than to the furnishing. This is seen mainly in the trend to remodelling existing structures, the old as well as the new. This is based on an eagerness to individualise the interior. Apparently the architects have no difficulty in convincing the investors of this idea, despite the additional cost. Usually, this individualisation is achieved by breaking the dictate of the right angle in a flat. The influence of Deconstruction is undoubted here, but it resolves itself as a gesture towards it rather than as a total change in construction. The basic means of expression, used by this group of designers, is the language of architecture: walls, openings, stairs, pillars, columns. Furnishings are often designed as if the furniture and other objects are to remain in the same place – any move can destroy the carefully elaborated composition. This immobility of things brings obvious associations with the architecture. Many complex realisations lack a place for art, especially contemporary art – there is almost no painting, or if there is, then it is accidental. Small sculptural forms do not occur at all, perhaps with the exception of interiors designed by Czeslaw Bielecki. Their role is taken by objects from famous designers: Philippe Starck, Michael Graves, and Aldo Rossi. Designed as applied objects, they usually serve as decoration or conversation pieces. The role of sculpture is also played by some of the furniture and by one-offs made of ceramic, glass, or metal. Very few apartments created by interior designers, possess attributes showing a greater care for furniture, textiles, lamps, or small objects, than for the structure of the rooms. This is natural because for the architects it is easier to conduct all kinds of reconstruction within building licenses, as well as to have constant contact with the contractors.

Who are the designers' clients, the owners of these luxurious apartments?

Undoubtedly, they represent a class of people who have come into big money quite recently, but to call all of them "nouveau riches" would be an over-simplification. We usually associate a lack of culture with this expression, and indeed, in the process of Polish transformation, most of the people who are newly well-off lack culture. However, these people arrange their villas and apartments in the style of Dynasty *or other soap operas rather than in Deconstruction, High-tech, or Postmodernistic. Among those who order the complex designs of furnishings from the professionals are not only businessmen and managers, but also lawyers, doctors, owners of art galleries and, last but not least, architects themselves. With all its weaknesses, delays, borrowings, and peculiarities, the process of creating a new category of interior in Poland seems to be quite regular.*

1 L'ingresso con uno scorcio del grande salone.
2 La stanza da bagno, con colonna realizzata dall'artista Pawel Grunert.
3, 4 Schizzo progettuale della grande zona living e scorcio del camino, realizzato in muratura su disegno del progettista.

***1** The entrance with a glimpse of the large reception hall.*
***2** The bathroom, with a column by artist Pawel Grunert.*
***3,4** project sketch of the spacious living zone and glimpse of the fireplace made in brick from a design by the architect.*



3

4

FOTO DI ANDRZEJ ŚWIETLIK

Testo di Beata Bochinska

Un dinamismo nato dal declino

Un ritratto disincantato dei giovani designer polacchi, che oggi lavorano per studi stranieri di fama e progettano prodotti polacchi per il mercato europeo. Formatisi al design presso i maestri artigiani, si sono lanciati nella sperimentazione di tecnologie industriali, oppure hanno sviluppato progetti destinati a una clientela d'élite, o ancora hanno cercato di delineare il ritratto di un mobile 'moderno', simbolo di una nuova generazione.

A disenchanted portrait of the young Polish designers who are currently working for famous foreign firms and designing Polish products for the European market. After training in design with master craftsmen, they have plunged into experimentation with industrial technologies, or developed projects for an élite clientèle, or again, sought to portray 'modern' furniture as the symbol of a new generation.

1

Quartieri residenziali grigi e cementificati, grandi fabbriche che producevano scadenti pseudomobili per pseudoabitazioni, nessuna speranza e torpore intellettuale: questo era il panorama che si apriva davanti ai giovani designer degli anni '80 e con cui essi intendevano rompere. Oggi lavorano per studi stranieri di fama e progettano prodotti polacchi per il mercato europeo; ma non sempre il loro nome viene associato con un determinato prodotto e non molti in patria li conoscono, perché il cento per cento dei loro prodotti viene esportato.

Si sono formati al design e alla tecnica presso maestri artigiani che ricordavano tempi migliori, quelli della perfezione di certi lavori d'anteguerra, dello stile nazionale e dell'avanguardia polacca. Alcuni di loro hanno deciso di convincere i responsabili di certi stabilimenti e di dedicarsi alla sperimentazione delle tecnologie industriali, altri hanno sviluppato progetti destinati a clienti ricchi, commissionando la realizzazione dei prodotti a falegnami, fabbri, tappezzieri. La riflessione teorica ha proceduto di pari passo con la ricerca delle capacità produttive. In contrapposizione con l'uniformità, l'introduzione dell'aneddoto e dell'ironia è stato l'antidoto contro il grigiore e l'invasione del brutto; in più, l'arte decorativa con una valenza ideologica: ecco la fisionomia dei progetti dei giovani iscritti alle accademie polacche. Tomasz Augustyniak fece scalpore con il suo progetto di diploma, un mobile battezzato Divano insolito. Un designer che ha lasciato un segno permanente nella storia più recente dell'arredamento polacco per la precisione delle finiture, per la cura nel curvare il compensato), all'epoca non utilizzato e, a quanto pareva, neppure preso in considerazione –, per i particolari di metallo e la loro applicazione, e per la forma che appare ancor oggi moderna. Gli anni seguenti furono segnati dalla sua saggia decisione di lavorare in collaborazione con alcuni laboratori e dal continuo assorbimento di nuove tecnologie dei materiali: fu allora che apparvero le sedie Molla e Guglia, così comode ed ergonomiche da essere ancora oggi molto popolari. In quegli anni furono creati i 'troni' di Dorota Koziara. Erano costruiti con flessibili ma elastici tralci d'edera. Tutto il fenomeno dell'uso di certi materiali naturali, fino ad allora inutilizzati o indesiderati, iniziò a crescere e a trovare seguaci. Il gruppo dei giovani che sperimentava nuovi materiali e progettava mobili diversi – simboli della giovane generazione – si allargò.

Tuttavia solo pochi di loro erano pienamente convinti che il design sarebbe stato la loro professione. Alcuni, per fortuna i migliori, hanno proseguito su questa strada. Dopo il 1989 i mutamenti economici dell'industria polacca dell'arredamento, oltre che di altri settori, hanno provocato una vera e propria rivoluzione, alla quale soltanto pochi erano preparati: quelli che non avevano rinunciato a cercare nuove strade per introdurre le loro idee sull'abitare tra gli oggetti e avevano sviluppato con competenza le loro capacità.

Oggi l'industria polacca del mobile è dominata da aziende a capitale tedesco, fatto determinante per lo sviluppo e l'impostazione del progetto, per lo più imposto bell'e fatto dal committente.

Alla metà degli anni '90, tuttavia, certe fabbriche hanno raggiunto una posizione importante, e quelle che erano rimaste finanziariamente indipendenti ed erano dotate di dirigenti abili hanno accresciuto le loro disponibilità di capitali. Queste società hanno poi creato un assortimento coerente di nuovi prodotti polacchi. L'intenzione dei polacchi di entrare nell'Europa unita ha fatto sì che i diritti di proprietà venissero rispettati e che contemporaneamente i progetti locali guadagnassero importanza.

Si sono varate indagini di mercato, si sono esplorate le possibilità di creare joint venture con altri produttori e di coinvolgere i designer.

Il maggior produttore polacco di imbottiti e tessuti per l'arredamento è Adriana, una società privata interamente nazionale, che ha chiesto la collaborazione dei migliori designer polacchi. Questa azienda è stata la prima a presentare una collezione professionale di nuovi prodotti. Il programma di lavoro era distinto in due fasi: informazioni su target e tecnologia, creazione di una propria collezione.

Gli arredamenti di Tomasz Augustyniak hanno già affrontato la prova del mercato. I suoi progetti di imbottiti sono esposti per la prima volta nel maggio 1998 alla fiera internazionale di Poznan. Altri designer stanno com-

Text by Beata Bochinska

Strength through decline

2

3

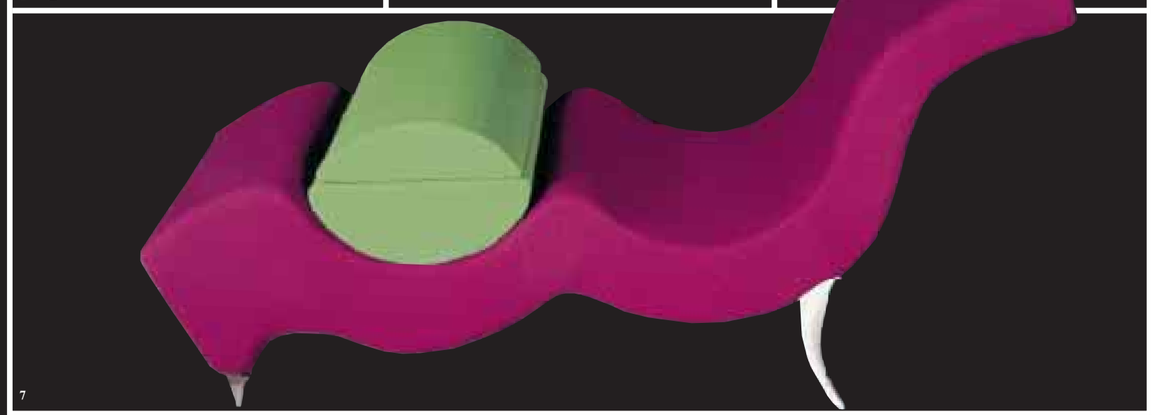
4

5

1 «Uccellaccio», lampada in foglia di rame cromato, '94 da Studio Decorum (© Danuta Foundation, *Ulan. Le Arti Decorative Polacche*, Varsavia, 1995).
2 Sedia disegnata da Tomasz Augustyniak nel '92, in mogano e ottone colato (© Danuta Foundation, *Ulan*, Varsavia, '95).
3 Armadietto «Piccoli cassetti» disegnato da Studio Decorum nel '95 in faggio verniciato, maniglie disegnate da Philippe Starck (© Danuta Foundation, *Ulan*, Varsavia, 1995).
4 «Mruu», sedia in composito epossidico disegnata da Andrzej Sienkiewicz nel '95 (© Danuta Foundation, *Ulan*, Varsavia, 1995).
5 Sedia in ferro battuto disegnata da Tomasz Augustyniak nel 1993 (© Danuta Foundation, *Ulan*, Varsavia, 1995).
6 Sgabello-tavolino con struttura metallica, design Tomasz Augustyniak, 1996.
7 Sedia «Il nastro di Moebius, in struttura d'acciaio con finitura in cuoio, 1994, design Ewa Wolk-Lewanowicz (© Danuta Foundation, *Ulan*, Varsavia, '95).

1 «Ugly Bird» lamp made of chromed copper leaf in '94, by Studio Decorum (© Danuta Foundation, Ulan: The Polish Decorative Arts, *Warsaw, 1995).*
2 Table designed by Tomasz Augustyniak in '92, mohogany and cast brass (© Danuta Foundation, Ulan, *Warsaw; '95).*
3 «Little Drawers» cupboard designed by Studio Decorum in '95, in painted beechwood, with handles designed by Philippe Starck (© Danuta Foundation, Ulan, *Warsaw, 1995).*
4 «Mruu», epoxy compound chair, designed by Andrzej Sienkiewicz in '95 (©Danuta Foundation, Ulan, *Warsaw '95).*
5 Wrought-iron chair, designed by Tomasz Augustyniak in 1993 (© Danuta Foundation, Ulan, *Warsaw, '95).*
6 Coffee table-stool with metal frame, design Tomasz Augustyniak, 1996.
7 «Moebius ribbon», a chair made with a steel frame and leather finish, in 1994, design Ewa Wolk-Lewanowicz (© Danuta Foundation, Ulan, *Warsaw, 1995).*

6



7

1

pletando la fase del prototipo: una svolta del pensiero, mentre l'organizzazione produttiva dei designer e dell'industria, dopo anni di tentativi sporadici, è diventata realtà.
Parallelamente le gallerie polacche si popolano di pezzi unici, destinati ai clienti che amano distinguersi. L'accoppiamento di forme inconsuete con materiali spesso rifiutati dall'industria offre esempi interessanti di arte decorativa, più che di vero e proprio design.
L'incremento dell'industria del mobile per ufficio ha fatto sorgere intere linee di produzione attrezzate per tecnologie complesse. L'industria si è anche dedicata alla ricerca di nuovi sviluppi formali. Altrettanto si dica per l'arredamento e gli impianti del bagno e della cucina. Il minor costo del lavoro e la perizia tecnica nella lavorazione dei materiali erano finora le uniche ragioni che garantivano commissioni alle industrie polacche. Oggi i clienti hanno iniziato ad apprezzare le idee progettuali e la possibilità di realizzare prototipi sotto la supervisione dei designer.
I lunghi anni di lotte contro la burocrazia, contro la scarsa volontà di introdurre linee personali di design, il porre rimedio alle carenze tecniche e il risolvere gravi problemi oggi sono carte importanti nelle mani dei designer polacchi. I designer hanno il sostegno di strumenti di formazione istituzionali: corsi universitari quinquennali di arte, scultura e pittura che garantiscono solide basi alla concezione di strategie che, con il sostegno offerto dall'esperienza della collaborazione con l'industria, permettono di dar forma a un maturo panorama della nostra diversità.

Gray and concrete residential *areas and huge factories manufacturing defective pseudo-furniture for pseudo-houses; hopelessness and spiritual torpor: such was the background from which young designers of the eighties wanted to break. Nowadays, they work for renowned foreign studios and design Polish products for European markets. However their names are not always associated with a given product, and not many people know about them at home because 100% of their products are exported.*
They learned their lessons of design and technology from master-craftsmen who could remember better times of pre-war perfection of a national style and Polish vanguard. Some of them persuaded those in charge of some plants to experiment with industrial technologies. Others developed projects for affluent private customers, ordering production from joiners, art forgers and upholsterers. A theoretical cogitation went parallel to the search for production capabilities. Contradiction to unification, anecdote and irony were the antidote to the grayness and plethora of ugliness, plus decoration with an ideological slant: those were the features which distinguished the projects of the young adherents of Polish academies.
Tomasz Augustyniak made a breakthrough with his diploma piece of furniture entitled unusual sofa. The latest history of Polish furniture noted the designer in a permanent way for his careful finishing off, accurate bending of ply – not used at that time and apparently not perceived, for metalwork and its application, and form which even now seems modern. The following years are marked by his mindful decision to cooperate with workshops and a continuous learning of new technologies of materials – it was then the chair called Spring and Fleece appeared, so comfortable and ergonomic that this day it has been extremely popular. At that time, the 'thrones' by Dorota Koziara were created; to built with flexible but resilient ivy twigs. The entire phenomenon of applying certain natural materials, so far unused and unwanted, started to thrive and to find followers. The group of young people who experimented with new materials and designed different furniture – symbolizing the young generation – grew up. However, only a few were totally convinced that designing was going to be their profession. Some of them, fortunately the best have continued.
After 1989, the economic changes in the Polish furniture industry, as well as in other branches, caused a real revolution for which few were ready – those who had not given up looking for new ways of introducing their ideas about living among things and who had competently developed their skills.
Today, the Polish furniture industry is dominated by German capital based companies which determine the development and pattern-designing, most often brought by the customer ready made.
In the mid nineties some plants achieved an eminent position, especially those which had stayed financially independent and through good management had gained investment funds. Those companies were to create a program of new Polish products. The Polish aim of joining a united Europe got their ownership rights respected and at the same time domestic projects gained importance.
They started to gather information about markets, possible cooperation with other producers, and the need to attract designers.
The biggest Polish manufacturer of upholstery furniture and textiles used for furniture covering is Adriana, an entirely Polish private company, which asked the best Polish designers to cooperate. The company was the first to introduce a professional program of new products. The program was split into two stages: learning about customers and technology, and the creation of its own collection. Tomasz Augustyniak's sets of furniture have already gone to the market. His upholstery patterns will be exhibited at Poznan International Fairs for the first time in May 1998. Other designers are finishing the prototype phase – the turning point in thinking, as well as the fact that design and industry is now a reality.
On a parallel, Polish galleries are filled up with one-off works, aimed at customers with an eye for difference. The matching of unexpected forms with materials often rejected by industry gives interesting examples of decorative art rather than real design. The thriving office furniture industry has been purchasing entire production lines for complicated technologies and has also started searching for new formal developments. The same goes for bathroom and kitchen furniture and fixtures. Cheaper labor and verified technology of material machining were previously the only reasons for placing orders with Polish companies. Now customers have come to appreciate design ideas and the possibility of producing prototypes under the supervision of designers.
Many years of struggling with bureaucracy, the unwillingness to introduce own design lines, avoiding technological deficiencies and solving difficult problems, are now strong cards in the hands of Polish designers. Supported by academic formal studies and 5 years university courses in art, sculpture and painting, they have a good basis for creating theoretical programs. With industrial cooperation and experience, they provide a mature picture of our dissimilarity.

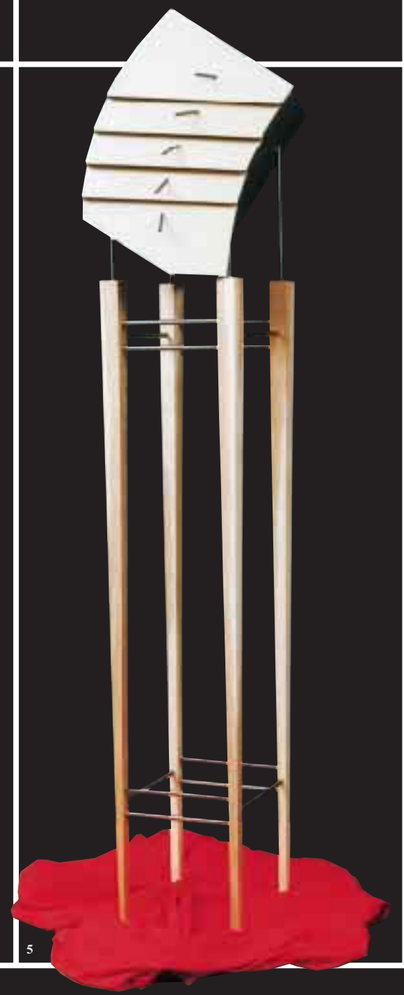
2

1 Tavolo disegnato da Bogumila Jung-Wojtkoniak per l'ufficio postale di Poznan nel '95.
2 Seduta disegnata da Jolanta Usarewicz-Owsian nel 1993, in legno con struttura metallica.
3 Scrittoio in legno d'ontano, design Karolina Szmańko, 1994 (per gentile concessione di Danuta Foundation, pubblicata nel catalogo *Ulan. Le Arti Decorative Polacche*, Varsavia, 1995).
4 Tavolino realizzato in ferro da Tomasz Augustyniak nel 1996.
5 Cassettieta disegnata da Wojciech Hora (foto di Piotr Mastalerz).
6 Seduta a tre gambe in legno, design Jolanta Usarewicz-Owsian.

1 Table, designed by Bogumila Jung-Wojtkoniak for the Poznan post office in '95.
2 Seating designed by Jolanta Usarewicz-Owsian in 1993, in wood with a metal frame.
3 Writing-desk in alder wood, design Karolina Szmańko, 1994 (by kind permission of Danuta Foundation, published in the catalogue Ulan. The Polish Decorative Arts*, Warsaw, 1995).*
4 Coffee-table made of iron, by Tomasz Augustyniak in 1996.
5 Letter-box, designed by Wojciech Hora (photo by Piotr Mastalerz).
6 Three-legged seat in wood, design Jolanta Usarewicz-Owsian.

3

4



5

6

Testo di Józef A. Mrozek

Il design polacco degli anni '90: occasione di sviluppo o disastro

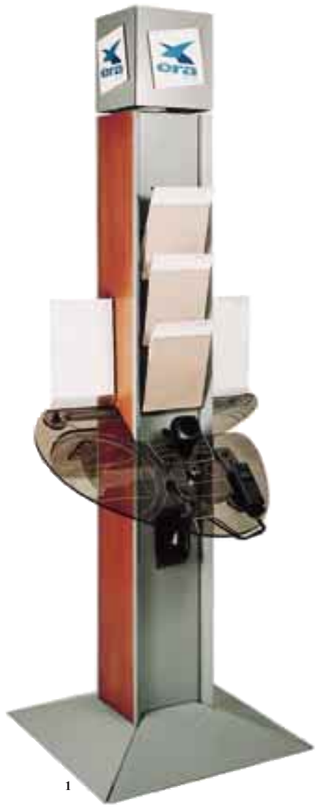
Text by Józef A. Mrozek

Polish design in the '90s: chance of disaster

Polska

I rivolgimenti politici ed economici degli ultimi dieci anni hanno segnato con decisione lo scenario del design. Mentre la domanda nel campo della grafica, che ormai si serve sempre di più dei nuovi strumenti tecnologici, è rimasta forte, ancora oggi pochissime aziende sono interessate alla collaborazione dei designer e ancora meno si rendono conto di quanto grande sia la parte svolta dal design nella competizione sul libero mercato.

The political and economic upheaval of the past ten years has decidedly left its mark on the design scene. Whilst demand in the graphic field, which by now relies increasingly on the latest technological tools, has remained buoyant, there are still very few businesses interested in the services of designers. And still fewer realise what a key role is played by design in a competitive free market.



1

Nove anni dopo il rigetto del modello economico centralista la condizione della Polonia è ancora confusa. Il sistema precedente, che era fondato innanzitutto sulla garanzia del posto di lavoro e metteva in secondo piano la produttività, era causa di una costante scarsità di beni. Poiché tutti i prodotti, compresi quelli obsoleti, trovavano rapidamente acquirenti, il disegno industriale non aveva senso come fattore di sostegno della domanda. Ciò nonostante, per tutto il periodo della Repubblica popolare di Polonia (1944-1989), il design ebbe un posto di riguardo e venne sostenuto dallo Stato, nonostante la diversità degli obiettivi che si identificavano con esso. Lo Stato si illudeva che questa strategia avrebbe contribuito alla crescita dell'esportazione. In vista dei futuri profitti, nelle scuole d'arte venivano istituiti dipartimenti di disegno industriale.

Fin dal 1947 venne aperto l'Ufficio di supervisione della produzione estetica, trasformato tre anni dopo in Istituto di disegno industriale. Altrettanto attenta fu l'impostazione del design dei prodotti per il pubblico, destinato in primo luogo a "soddisfare bisogni sociali" e non considerato elemento del gioco del marketing.

All'inizio degli anni '60 fece la sua comparsa sul mercato professionale una nuova generazione di designer, formatasi nei dipartimenti di design delle scuole d'arte. Il paradigma metodologico era la ricerca applicata, di origini ulmiane. Questi designer trovavano lavoro nei centri di design istituiti presso gli impianti produttivi e operavano come professionisti autonomi, partecipando a concorsi per vari prodotti. Gli studi godevano di finanziamenti speciali, indipendenti dal processo produttivo. Ciò faceva sì che i designer potessero creare modelli che di norma non arrivavano alla produzione. Questa situazione assurda anche se dava lavoro a molti designer generava in loro una giustificata frustrazione. Altri, per quanto laureati presso i dipartimenti di design ed esperti in grafica, design del gioiello e pittura, molto spesso sceglievano l'emigrazione, considerando abnorme la situazione nazionale.

La trasformazione del Paese, iniziata alla fine degli anni '80, da un lato fece sorgere la speranza di cambiamenti radicali, dall'altro colse molti designer impreparati a lavorare nelle nuove condizioni; tanto più che il costituirsi di un libero mercato approdò a risultati differenti da quelli attesi. Dopo l'introduzione della moneta nazionale nel mercato dei cambi, le importazioni apparvero come la sfida più stimolante per il design polacco. Le imprese dell'Europa occidentale e del Giappone, abituate da anni a lavorare con i designer, lanciarono i loro prodotti sul mercato polacco, il che ovviamente richiedeva che i prodotti delle imprese polacche fossero competitivi. Le aziende locali volevano modernizzare la loro produzione, ma questo richiedeva un forte investimento in attrezzature produttive.

I designer specializzati in packaging, attività spesso collegata allo sviluppo dell'immagine coordinata dell'impresa, si trovarono nella condizione migliore. Studi di design dedicatisi a questo particolare settore iniziarono l'attività fin dai primi anni '90, anche grazie alla comparsa sul mercato di una vasta gamma di computer e di applicativi per la grafica. La domanda in questo campo è ancor oggi abbastanza alta da dominare la scena del design polacco. Numerosi artisti continuano tuttora la tradizione della celebre scuola cartellonistica polacca, applicandola al nuovo settore della pubblicità e del packaging. Tuttavia molti di essi lavorano sotto l'influsso di modalità produttive occidentali (straniere) o sono proni agli imperativi del nuovo strumento: il computer. Questo atteggiamento viene comunque sempre più criticato, perché rinuncia ai valori tradizionali.

Chi vuole collaborare con l'industria si trova in una situazione più difficile. Il taglio dei finanziamenti statali destinati al design si faceva già sentire negli anni '80. Dipendeva, all'epoca, dalla mancanza di fondi e, dopo il 1989, fu anche conseguenza dei cambiamenti politici ed economici. I designer vennero abbandonati a imprese in completo stato di disintegrazione. Alla fine degli anni '80 e negli anni '90 l'industria era ancora pressoché totalmente nazionalizzata, obsoleta, vorace di energia e non ecologica. La privatizzazione procedeva lentamente e molto spesso significava avvento di capitali esteri che in precedenza avevano introdotto la produzione di beni progettati fuori della Polonia. Le imprese non privatizzate, con scarsa capacità di investimento fallirono, incapaci com'erano di competere con l'aumento delle importazioni. Questa situazione, che raggiunse l'acme all'inizio degli anni 90, è ancora attuale ma sta lentamente migliorando. Molte nuove imprese, fondate dopo il 1989, si occupano prevalentemente di distribuire o assemblare prodotti con componenti importati; il loro interesse nei confronti del design polacco si limita all'immagine coordinata, al packaging o ai punti di vendita. Un buon esempio di questo tipo di aziende è la Optimus, la maggiore produttrice polacca di calcolatori, che importa la maggior parte dei componenti, comprese le carrozzerie. Ancor oggi pochissime aziende sono interessate alla collaborazione dei designer e pochissime si rendono conto di quanto grande sia la parte svolta dal design nella competizione sul libero mercato.

Tuttavia molti designer considerano l'attuale situazione migliore di quella di dieci anni fa. Ciò riguarda particolarmente la generazione più giovane: quest'ultima pare adattarsi alle nuove condizioni meglio della vecchia, che sperimenta ancora gravi difficoltà a trovar posto nel sistema attuale. Benché tutti siano d'accordo nel ritenere che sia difficile guadagnarsi da vivere solo con il design, un numero sempre maggiore di designer sta bene o male rimediando alla situazione. In contatto con l'industria, alcuni di essi vengono assistiti dalla "banca dei progetti d'autore" Wzornik di Toruñ. A tutt'oggi si tratta dell'unico esempio di gestione professionale del design. La maggior parte dei designer indipendenti svolge attività parallele: insegnamento, allestimento di mostre, progettazione grafica.

Gli studi di design con almeno dieci dipendenti, come NC.Art, Ergo o Program, sono in condizioni differenti.

1 Punto vendita progettato per Era Gsm Telecommunication nel 1997 dallo Studio Program.
2 Bollitore senza fili progettato da Tomek Andrzej Rudkiewicz di NC. Art per Dezal, 1996.
3, 4 Attrezzatura per fitness progettata da E&D Design e NC. Art per ZZR Romet nel '97. Si tratta di un progetto realizzato in 3D con due programmi Cad avanzati.

***1** Point of sale designed for Era Gsm Telecommunication in 1997 by Studio Program.*
***2** Cordless kettle designed by Tomek Andrzej Rudkiewicz of NC. Art for Dezal, 1996.*
***3, 4** Fitness equipment designed by E&D Design and NC. Art for ZZR Romet in '97. This project was developed in 3D with two advanced Cad programmes.*

2

3

4

1 Contenitore per bibite disegnato da Ergo, in produzione dal 1996.
2, 5 Mixer variamente attrezzato progettato dal gruppo Ergo per Zelmar nel '96.
6 Forbice sempre disegnata da Erco per un concorso tenuto a Sakai, in Giappone, nel 1994.

Ciascuno di essi ha sviluppato un metodo di lavoro leggermente diverso. NC.Art, che collabora con lo studio finlandese E&D Design, fa largo uso di programmi CAD-CAM: realizzano per esempio progetti per il produttore di articoli domestici Amica. Allo stesso modo lo studio Ergo di Cracovia lavora per la Zelmer. Hanno creato una nuova collezione di aspirapolvere e robot da cucina. Grazie al design e al calo dei prezzi, la Zelmer riesce a essere concorrenziale con notissimi produttori occidentali e con gli articoli a basso costo importati dall'Estremo Oriente. Giovane com'è (è stato fondato nel 1993), lo studio Ergo ha al suo attivo pochissimi progetti realizzati: 21. Lo studio Program di Varsavia ha un'esperienza diversa. Ha unito i metodi di progettazione tradizionali con il CAD e preferisce lavorare con le piccole imprese. La gamma dei progetti comprende degli scanner per la Vicomp e una serie di packaging, allestimenti sul punto di vendita e progetti di immagine coordinata per il produttore di cosmetici Eris.

E tuttavia non tutti gli studi di design sono in grado di sostentarsi esclusivamente con il design. Alcuni diventano anche produttori dei propri progetti. Per esempio Ergo produce attrezzature per punti informativi e pubblicitari, mentre Program produce progetti di punti di vendita e pareti mobili per uffici. Questo metodo, che accoppia progetto e produzione, è stato elaborato spontaneamente dagli studi che hanno cercato di adattarsi alla nuova situazione economica. È un buon esempio di atteggiamento positivo da parte dei designer, per i quali la trasformazione del sistema inizia a diventare un'occasione e una sfida invece che un disastro.

È difficile dire quanti studi di questo tipo siano attivi in Polonia oggi, poiché non esiste una fonte centrale di informazioni. Di solito operano in qualità di professionisti associati. Ciò consente loro, dati gli alti costi del denaro, di suddividere gli elevati costi di hardware e software, e dei sistemi CAD-CAM. Il lavoro d'équipe favorisce anche la specializzazione. Per i giovani che hanno assorbito le idee della Hochschule für Gestaltung di Ulm è stato molto facile rinunciare agli atteggiamenti divistici. D'altra parte molte idee sulla missione sociale del design hanno dovuto essere abbandonate. Come dice Andrzej Smialek di Ergo: "Il design è un prodotto. Ma bisogna imparare a venderlo".

Nine years after the centrally*-controlled model of the economy was rejected, the condition of Polish design is still unclear. The former system, which was based, first of all, on securing jobs, and then on production, caused a constant shortage of goods. Since all products, even obsolete ones, quickly found consumers, industrial design had no use as a factor assisting demand. Nevertheless, for the whole period of the Polish Peoples Republic (1944-1989), design was noticed and contributed to by the authorities, despite the different objectives seen in it. The possibilities which ergonomic design opened for the engineering industry were identified. The authorities deluded themselves that this would help Polish exports. To make future profits, departments of industrial design were being opened in art schools.*

As early as 1947, the Office for the Supervision of Aesthetic Production was established, three years later being transformed into the Institute of Industrial Design. Equally serious was the treatment of consumer goods design, which was accepted primarily as being aimed at "satisfying social needs", and not as an element in the marketing game.

At the beginning of the '60s, a new generation of designers appeared on the job market. They had been educated in the profession in the art school design departments. Their methodological paradigm was scientific operationalism, which originated in Ulm. They found jobs in the design offices established at industrial plants, and acted as free-lancers by taking part in competitions for different products. Money for these offices came from special funds which were independent of the production process. This enabled the designers to create models, which usually were never introduced into production. This absurd situation, despite giving jobs to many of the designers, generated a justifiable frustration amongst them. Others, although having graduated from industrial design departments, dealt with graphic design, jewellery-making, and painting; they very often decided to emigrate, considering the situation in the country to be abnormal.

The transformation of the system at the turn of the 80s and later, on the one hand brought hope of radical changes; on the other, many designers found themselves unprepared to work in the new conditions – the more so, because establishing a free market brought different results than expected. After implementing the exchangeability of Polish currency, imports appeared to be the most threatening challenge for Polish design. Western European and Japanese firms, which had co-operated with designers for years, introduced their products into the Polish market, which of course wanted the products of Polish enterprises to be competitive. The Polish companies wanted to modernise their production, but this demands a huge expenditure in tooling costs.

1 *Drinks cabinet designed by Ergo, in production since 1996.*
2-5 *Variously equipped mixer designed by the group Ergo for Zelmar in '96.*
6 *Scissors designed agin by Ergo for a competition held at Sakai in Japan, in 1994.*

Those who specialised in packaging designing, which was often connected with the development of the corporate identity of the firm, found themselves in the best situation. Design offices tackling this type of task had emerged even in the early 90s, helped by the appearance on the market of a wide range of computers and graphic software. The demand for this is still big enough to dominate the Polish design scene even now. Many artists are continuing the tradition of the famous Polish school of posters, using this in the new domain of advertising and packaging. Nevertheless, many of them work under the influence of western (foreign) production standards, or submit to the dictates of the new tool – the computer. However, this attitude is being criticised more and more as a resignation from the old values.

Those who are interested in co-operation with industry have found themselves in a more difficult situation. State withdrawal of subsidies for design was visible even in the 80s. At that time it resulted from a shortage of funds, and also after 1989 from political and economic changes. Designers were left with industries which were in complete disintegration. At the turn of the 80s, and in the 90s, industry was still almost totally nationalised, obsolete, energy-consuming, and non-ecological. Privatisation was slow, and very often meant a take-over by foreign capital which had earlier introduced production of goods designed outside Poland. Non-privatised enterprises with little investment were being bankrupted, unable to compete with the growth of imports. This situation, most dramatic at the beginning of the 90s, is still present, but is however slowly improving. Many new enterprises, established after 1989, have been dealing mainly with distribution, or assembling items from imported components; their interest in Polish design is limited to corporate identity, packaging, or points of sale. A good example of such a firm is Optimus, the biggest computer producer in Poland, which imports most of its components, casing included. Even now, very few firms are interested in co-operation with designers, and very few realise how large a part design plays in free market competition.

Nevertheless, many designers consider the present situation as being better than that which existed ten years ago. This especially concerns the younger generation, which seems to adapt to the new conditions better than the old, who still find great difficulty in establishing a place in the current system. Though all agree that it is hard to earn one's living from design alone, more and more designers are somehow solving this problem. In contacts with industry, some of them are assisted by the "Authors' Bank of Designs" Wzornik from Toruñ. So far, this is the only example of professional management of design. Most of the free-lance designers have additional activities such as teaching, arrangement of exhibitions, or graphic design.

The design studios with as many as ten employees, such as NC.Art, Ergo, or Program, are in a different situation. Each of them has developed a slightly different method of working. NC.Art, which co-operates with the Finnish studio E&D Design, makes much use of CAD-CAM programs. They design, for example, for the domestic equipment firm Amica. In the same way, studio Ergo in Krakow works for the Zelmer firm. They have created a new line of vacuum cleaners, mixers, and cutters. Thanks to the design and lower prices, Zelmer can compete with well-known Western producers as well as with cheap imports from the Far East. For such a young studio (established in 1993), Ergo has quite a few designs launched into production : 21. The Warsaw studio Program has another experience. It has joined traditional methods of design with CAD, and prefers working with smaller firms. The range of designs includes scanners for the Vicomp firm, as well as a series of packaging, point of sale, and corporate identity designs for the cosmetics producer Eris.

Still, not all design offices are able to earn a living from design alone. Some of them also produce their own designs. For example, Ergo produces facilities for advertising points, and Program is producing point of sale designs and movable dividing walls for offices. This method, combining design and production, was worked out spontaneously by the studios, who have been trying to adjust themselves to the new economic situation. This is a good example of an active attitude by the designers, for whom the transformation of the system has become an opportunity and a challenge, and not a disaster.

It is hard to tell how many of this kind of studio are operating in Poland currently, as there is no central information. They usually operate as civil partnerships. This allows them, with very expensive credit, to share the high costs of equipment and software, as well as machines and CAD-CAM systems. Team-work also allows specialisation. For young people, who were inculcated with the Hochschule für Gestaltung ideas from Ulm, to resign from designing stardom has been very easy. On the other hand, many ideas about the social mission of design have had to be abandoned. As Andrzej Smialek from Ergo says: "Design is a product. But, one has to know how to sell it".

Testo di Beata Bochinska

La permanenza della tradizione artigianale

Text by Beata Bochinska

Constant craft tradition

Polska

Da strumento di propaganda oppure arma nelle mani dell'opposizione, soffocata per cinquant'anni dalla situazione politica, l'arte polacca nasce a nuova vita con la svolta dell'89. E recupera i valori delle capacità artigianali, il rispetto per la materia o per il semplice mestiere con una nuova generazione di giovani artisti.

After serving as a propaganda tool or weapon in the hands of the opposition, stifled for fifty years by the political situation, Polish art sprang back to life at last in 1989. Since then it has managed to reinstate artisan skills and values, and a respect for material or plain craftsmanship – through the efforts of a new generation of young artists.

1

Per il polacco medio il 1989 non è semplicemente una delle tante date sui libri di storia, ma segna il passaggio da un regime totalitario a un sistema democratico. La Polonia, che per una vasta serie di fenomeni è diventata il campo di prova delle teorie degli economisti dei Paesi industrializzati, è innanzitutto teatro di cambiamenti sociologici. Per gli osservatori la Polonia è un interessante esperimento da analizzare, per noi è il luogo in cui viviamo tempi interessanti ma difficili.
Nel cuore dell'Europa si stanno verificando fenomeni che in altri Paesi hanno richiesto lunghi anni. La libertà di pensiero e d'azione è difficile da imparare, per noi, quanto spiegare agli 'esperti' che, nonostante la nostra grave arretratezza, possediamo un'identità nostra, non monolitica quanto potrebbe sembrare. Un modo un po' diverso di percepire la realtà provocato dal lungo isolamento, insieme con l'esplosione della creatività che dopo anni di repressione ha trovato espressione in ogni campo, caratterizza un quadro di grandi innovazioni.
L'arte polacca, soffocata per cinquant'anni dalla situazione politica, era divenuta uno strumento di propaganda oppure un'arma nelle mani dell'opposizione. L'arte aveva perso la propria autonomia. Non c'è da sorprendersi se la situazione delle arti applicate e decorative in simili circostanze non era degna d'interesse. Quando un capolavoro artistico deve servire da manifesto politico o, nel caso dell'avanguardia polacca, diviene un oggetto da esposizione privo di qualunque connotazione, non c'è posto per banali discussioni sul modello e per il dibattito sulle sue funzioni pratiche o decorative.
La tradizione artigianale, spogliata dall'impoverimento e dalla banalità del mondo della componente principale – i destinatari – non ha trasmesso alla nuova generazione d'artisti il rispetto per l'oggetto d'uso non di serie caratterizzato dal lavoro manuale. Sono stati gli stessi artisti a rifiutare progressivamente i valori dell'arte decorativa, dell'arte funzionale, o semplicemente dell'arte materializzata negli oggetti. La capacità artigianale, il rispetto per la materia o il semplice mestiere venivano presi meno seriamente del valore del capolavoro inteso come messaggio, benché non ci fosse alcuna intenzione di proporne uno. La rottura politica ed economica non produsse alcun cambiamento.
Gli artisti, che a causa dello stato delle cose iniziarono a creare oggetti d'uso pseudo unici, non diedero alcun contributo al rinnovamento della qualità dell'oggetto d'arte. Spesso furono i gadget a prendere il posto di oggetti accuratamente lavorati o per lo meno decisi a conservare la propria essenza di oggetti, e non trappole a buon mercato concepite per un destinatario che per molti anni non aveva avuto consuetudine con esse.
Da questo sfondo si stacca un gruppo d'oggetti eccezionalmente preziosi e interessanti. Ne sono autori gli artisti di una nuova generazione. La generazione dei trentenni della fine degli anni Ottanta-inizio anni Novanta, stanca della volgarità e della bruttezza che la circondava, non aveva alcuna intenzione di risolvere i problemi esistenziali degli oppressi né di partecipare al dibattito politico, specialmente nel momento in cui il vecchio mondo stava crollando. L'apprendimento delle tecniche artigianali era l'unico contatto con la realtà concreta delle botteghe disponibile per gli studenti. Le accademie, pur non essendo in grado di soddisfare esigenze tecnico-operative, fornivano tuttavia una vasta preparazione su materie fondamentali come la pittura, la scultura e il disegno. Formavano artisti, non designer, insegnavano come operare scelte formali e cristallizzavano una mentalità. Il resto, per esempio la capacità manuale che doveva essere appresa autono- mamente, sopravviveva nelle botteghe artigiane e oggi è stato riscoperto.
A quell'epoca le industrie non erano interessate alla collaborazione del designer e non si poteva instaurare con esse un discorso di scambio. Allo stesso tempo i diplomati in discipline teoriche, come la progettazione di motivi decorativi per l'industria, iniziarono a perseguire una nuova arte decorativa. Non furono loro, però, a costituire la base del nuovo movimento al cui seguito si inserirono gallerie che desideravano specializzarsi nella vendita e nell'esposizione del nuovo settore d'arte che si andava attivamente sviluppando. Gli artisti della generazione precedente avevano creato i prototipi che divennero l'esempio della generazione più giovane. Essendosi formati negli anni Sessanta, quando si tentava di mettere in pratica la teoria socialista dell'arte della classe operaia, e non essendo in grado di far emergere le loro opere nel mondo dei valori ordinari, questi artisti lavorarono in silenzio nei ritagli di tempo per molti anni. Tale consuetudine di lavoro artistico non ufficiale era un fenomeno tanto serio che valeva la pena di studiarlo e illustrarlo.
"Glass Guerrilla" era il titolo di una mostra nella quale furono esposti, nel 1994, più di cento oggetti d'uso, realizzati con ogni tecnica. La mostra provò senz'ombra di dubbio che perfino in condizioni fuori dalla norma, come nelle fabbriche militarizzate, gli artisti polacchi creavano oggetti degni di nota per la critica. La mostra riscosse un tale successo sui media da essere invitata in quattro musei d'arte applicata messicani e dalla Glass Art Society americana, dove venne allestita nel corso del convegno internazionale Global Glass. La scoperta di questo fenomeno artistico rivelò quanto

2

1 Piatto realizzato da Adam Łozykowski in cristallo con pigmenti colorati (foto di Grzegorz Sidorowicz).
2 Lampada da tavolo tonda realizzata da Irena Lipska-Zworska in ceramica con decori di uccelli.
3-5 Tre piatti realizzati in cristallo decorato. Prodotti da Kazimierz Pawlak nel 1994, hanno diametro di cm 54, 54 e 47 rispettivamente.

***1** Plate, made of crystal glass with coloured pigments by Adam Łozykowski (photo by Grzegorz Sidorowicz).*
***2** Round table lamp, made of ceramic with decoration of birds by Irena LipsKa-Zworska.*
***3-5** Three plates made of decorated crystal glass. Produced in 1994 by Kazimierz Pawlak, their diameters are 54, 54 and 47 cm respectively.*

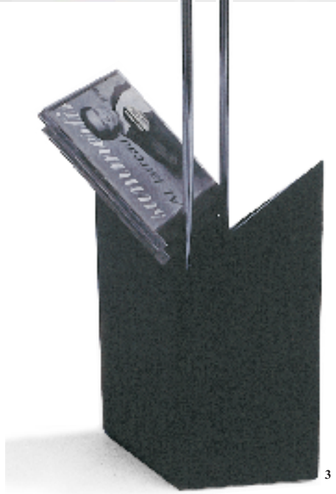
3

5

4

1

2



3

4

1 Contenitori in cristallo blu con base lavorata a onda disegnati da Bogumił'a Jung (foto di Henryk Rautman).
2 Oggetti in ceramica realizzati nel '95 da Krystyna Cybińska, dimensioni cm 18x8.
3 Porta Cd trasportabile realizzato in metallo da Tomasz Augustyniak.
4 Vasi realizzati in pasta di vetro e vetro sodico colorato disegnati da Kazimierz Pawlak, altezza cm 16, 1993 (per gentile concessione di Danuta Foundation, pubblicati nel catalogo *Ulan. Le Arti Decorative Polacche*, Varsavia, 1995).
5 Serie di vasi in porcellana dalle sfumature turchesi realizzati da Magdalena Winiarska-Gotowska, altezza cm 15-32, 1989 (per gentile concessione di Danuta Foundation, pubblicata nel catalogo *Ulan. Le Arti Decorative Polacche,* Varsavia, 1995).
6 Ciotola realizzata da Henryk Lula in ceramica con argilla refrattaria fine nel 1978, altezza cm 48 (per gentile concessione di Danuta Foundation, pubblicata nel catalogo *Ulan. Le Arti Decorative Polacche*, Varsavia, 1995).

***1** Blue crystal glass containers with a wave-processed base, designed by Bogumił'a Jung (photo by Henryk Rautman).*
***2** Objects in ceramic made in '95 by Krystyna Cybińska, dimensions 18x8 cm.*
***3** Transportable CD-holder made of metal, designed by Tomasz Augustyniak.*
***4** Vases made of glass paste and coloured sodium glass by Kazimierz Pawlak, height 16 cm, 1993 (by kind permission of Danuta Foundation, published in the catalogue* Ulan. The Polish Decorative Arts, *Warsaw, 1995).*
***5** Set of porcelain vases with turquoise shadings, designed by Magdalena Winiarska-Gotowska, height 15-32 cm, 1989 (by kind permission of Danuta Foundation, published in the catalogue* Ulan. The Polish Decorative Arts, *Warsaw, 1995).*
***6** Bowl made of ceramic with fine refractory clay in 1978 by Henryk Lula, height 48 cm (by kind permission of Danuta Foundation, published in the catalogue* Ulan. The Polish Decorative Arts, *Warsaw, 1995).*

5

6

fosse insensato il disprezzo delle arti applicate da parte delle giovani generazioni.
Oggi la realtà degli artisti contemporanei è sicuramente diversa. Di attività illegali ormai non c'è nemmeno da parlare: il tempo di questo genere di sfide è terminato. Benché non sia trascorso molto tempo dalle loro prime opere, nei lavori della generazione giovane si distinguono alcune tendenze predominanti. Alcuni hanno affrontato un discorso sulla materia e sul problema dell'essenza dell'oggetto d'uso. Per esempio utilizzano per le loro creazioni materiali di scarto e rifiuti. Tuttavia non si tratta di un discorso sul riciclo o di un'ideologia decostruzionista. Si tratta di un commento sul ruolo dell'oggetto, sul bisogno di crearlo e sul suo significato simbolico nella vita. L'interpretazione della materia non creata con complicati strumenti tecnologici certamente nasce, prosaicamente, dalla non disponibilità di questi mezzi. Ma prima di tutto mira ad attrarre l'attenzione del destinatario sull'oggetto in sé, sulla carica simbolica che ha nella vita e sulla sua posizione nel mondo dei consumi che è diventato il segno dei nostri tempi. La nostra esperienza unita ad anni di rinuncia ai beni di consumo ci consentono di guardare a questi argomenti con distanza ironica.
Un altro gruppo di giovani artisti, affascinato dalla possibilità di lavorare su grande scala, parte dalla collaborazione con l'industria, la quale dopo anni di trasformazioni di fondo per adattare le aziende alla sopravvivenza in un mercato libero competitivo richiede oggi la collaborazione dei designer. Le capacità artistiche e la competenza tecnica acquisita nei laboratori artigianali sono una risorsa interessante per la costituzione di studi che sviluppano nuovi prodotti. Artisti e artigiani creano oggetti unici d'arte applicata. Benché per motivi differenti, entrambe le categorie attirano l'attenzione e stimolano la sensibilità per oggetti unici nella forma. La nostra difficilissima storia, pur avendo costituito un importante riferimento per nuove realizzazioni artistiche, non rappresenta l'unico sviluppo del settore.
Prima di tutto l'inizio degli anni Novanta è un punto di svolta nella coscienza sociale del pubblico. L'architettura d'interni e l'arredamento, considerati fino a poco fa settori trascurabili, sono divenuti noti e apprezzati. Di conseguenza sono sempre più numerose le gallerie che espongono oggetti per arredare le nuove costruzioni. Il fenomeno più sorprendente è il silenzio dei critici, sorpresi e allo stesso tempo impreparati all'invasione di oggetti di questo genere e al grande interesse che suscitano. Trattato finora come arte di seconda categoria, l'oggetto d'arte sta oggi riscuotendo una popolarità straordinaria. La sua qualità sorprende i critici, a lungo abituati a considerare inferiore l'artigianato o l'arte applicata, i quali non riescono a venire a capo del fenomeno. Ma la critica della critica non è un fenomeno solo polacco.
L'album *Ulan, arte decorativa polacca*, pubblicato in Polonia, è una raccolta di belle fotografie di oggetti prodotti negli ultimi anni. Dimostra l'altissimo livello dei nostri pezzi unici. Benché nelle ambizioni dei giovani designer speranze e grande industria siano una sola cosa, credo che il superamento del ritardo tecnologico richiederà molto tempo e che costruire un mercato per i nostri prodotti non sarà opera d'un sol giorno. I contatti tra produttori e artisti, che stanno imparando rapidamente i principi fondamentali dell'economia e della proprietà intellettuale, e finalmente progettano tenendo presente il prezzo di mercato, costituiranno un'occasione di crescita per entrambi. Per fortuna gli artisti investono anche nei loro studi e credono nella possibilità di realizzare pezzi d'autore presso le industrie, che offrono grandi possibilità di creare oggetti unici di lusso a basso costo.
L'arte applicata polacca è molto interessante e presenta grandi possibilità di sviluppo. La tradizione dell'antico artigianato polacco al volgere del secolo ha compiuto il suo ciclo e ci permette, come membri di una società fondata sui consumi – con tutte le sue attrattive e tutti i suoi rischi – di ammirare oggetti belli e unici.

***For the average Pole**, the year 1989 is not merely another date in a history book, marking the change from a totalitarian system to a democratic one.*
Because of a wide array of phenomena Poland became a test case for the economic theories of experts from the developed countries; now it is first and foremost a place of sociological change. Outside observers treat Poland as an interesting experiment to watch, but for us who live there the times are interesting, yet difficult.
In Central Europe things are taking place which took other nations several years. Freedom of thought and action is as difficult for us to learn as it is to explain to the 'experts' a fairly simple fact. Despite a lot of backwardness, we have got our own identity, though it is not as unified as it may seem. A slightly different way of perceiving reality gives a picture of something great and new happening; this transformation was induced by the lengthy isolation combined with an explosion of creativity. After years of being stifled, it has found expression in all fields.
Polish art, entangled in the political situation for 50 years, was either a tool of political propaganda or a committed weapon in the hands of the opposition. Art was losing its autonomy. It is not surprising that the decorative and applied arts in those circumstances were not worth serious interest. When a masterpiece of art must serve as a political manifesto or an object exhibited without any connotation – as in the case of the Polish avant-garde – there is no place for trivial discussion of the model and debating its functional or decorative uses.
Since the pauperized world of humdrumness had stripped the craft tradition of its central component – the consumers, it did not teach the next generation of artists respect for utilitarian objects or mass-produced artifacts, with traits of manual work. It was the artists themselves who slowly started to reject the values of the decorative arts or simply utilitarian objects. Crafts, respect for materials and plain workshop skills were treated less seriously than masterpieces; the latter were seen as messages, even though they were not meant to carry any. The political and economic break with the past did not produce any change. Due to the existing state of affairs, the artists started to create pseudo-unique utilitarian objects; they did not contribute to a new quality of art objects. Often, gadgets

1

2

3

1 Vassoio in cristallo dalle tonalità verdi sostenuto da tre piedini, design Edyta Barańska (foto Igor Silski).
2 Bicchiere da acqua e da vino in cristallo, design Adam Łozykowski (foto di Grzegorz Sidorowicz).
3 *Król*, scultura con base in legno e corpo in cristallo realizzata da Barbara Zworska-Raziuk nel 1996, altezza cm 63.
4 Serie di bicchieri «Manhattan» realizzati da Katarzyna Hałas-Łżikowska in cristallo con una particolare lavorazione stratificata (foto di Henryk Rautman).
5 Serie di bicchieri con brocche «Salomona» di Katarzyna Hałas-Łżikowska, sempre in cristallo con un decoro geometrico (foto di Katarzyna Hałas-Łżikowska).
6 Contenitore tondo in cristallo disegnato da Katarzyna Hałas-Łżikowska e interamente lavorato con incisioni verticali (foto di Katarzyna Hałas-Łżikowska).

4

***1** Crystal glass tray with green tonalities, sustained by three feet, designed by Edyta Barańska (photo by Igor Silski).*
***2** Water and wine crystal glass designed by Adam Łozykowski (photo by Grzegorz Sidorowicz).*
***3** Krol, sculpture with wooden base and crystal glass body, made in 1996 by Barbara Zworska-Raziuk, height 63 cm.*
***4** «Manhattan» set of table glasses made of crystal glass with a special stratified process by Katarzyna Hałas-Łżikowska (photo by Henryk Rautman).*
***5** Set of table glasses and jugs «Salomona», again in crystal glass with a geometrical decoration, designed by Katarzyna Hałas-Łżikowska (photo b y Katarzyna Hałas-Łżikowska).*
***6** Round container designed by Katarzyna Hałas-Łżikowska in crystal glass entirely worked with vertical engravings (photo by Katarzyna Hałas-Łżikowska).*

5

6

replaced chiseled or deliberate objects whose essence was being artifacts, not just cheap tricks conceived for consumers who had been practically unfamiliar with them for decades.
Against this background an exceptionally precious, interesting group of objects can be found. A new generation of artists crafted these things, people in their thirties, who graduated in the late 1980s and early 1990s. Tired of the triviality and ugliness surrounding them, they were not willing to solve the personal problems of constrained people or take part in political discussions, especially when the old world was collapsing. Learning craft methods was the only practical workshop available for young students. Being unable to provide workshop and technological needs, the academies had an extensive curriculum of basic subjects, such as painting, sculpture and drawing. They trained artists, not designers, teaching how to make formal choices; crystalized attitudes were inculcated. The rest, like workshop abilities, had to be self-taught and survived in craft workshops. Now they have been rediscovered. Factories were not interested in cooperating with a designer then and could not lead a dialogue between partners. At the same time, graduates of theoretical specialist courses (such as pattern designing) and their colleagues with other backgrounds started their quest for new decorative arts.
However, they did not form the foundations of a novel movement which was followed by galleries that wanted to specialize in selling and displaying an innovative art field which was developing vigorously. The artists of an older generation were the ones who created prototypes that have become models for the younger persons. Having been trained in the 1960s when the regime attempted to put the Socialist theories of working-class art into practice, these artists were unable to have their works star in the world of normal values. So they worked quietly after hours for many years. This procedure of informal artistic creations in big plants was such a serious phenomenon that it deserved to be studied and described.
In 1994 the "Glass Guerrilla" exhibition was held, featuring over 100 utilitarian artifacts made from all technologies. It proved beyond a doubt that even in subnormal conditions, such as militarized factories, Polish artists could create objects worthy of the critics' notice. The show received such intense media coverage that it was invited to four museums of applied art in Mexico and to America's Glass Art Society. Discovering this informal phenomenon of work by artists revealed the nonsense of the young generation's disregard of the applied arts. Nowadays, contemporary artists certainly are in a different situation. Illegal realizations need not even be mentioned – the times of that type of efforts (challenges) are over.
Although it has not been long since the first creations were produced, one can spot the main trends in the art of the young generation. Some entered a dialogue with the material and the problem of the essence of a utilitarian item itself. For instance, they employ "unwanted materials" and waste for their works. However, it is not a discussion about recycling matter or the ideology of deconstruction. Instead, it is a comment on the role of the object itself, the need to create it and its symbolic meaning in our lifetime. Interpreting materials that were not engendered by means of complicated technologies surely results prosaically from their unavailability. But, above all, it aims to draw the consumer's attention to an object itself, its symbolic aspect in our life and its position in the world of consumption. This has become one of today's traits. Our past and years of doing without goods let us look at these matters in an ironic, detached fashion.
Another group of young artists, fascinated by working on a large scale, started to cooperate with industry; after years of basic activities to adjust companies so they can exist in a competitive free market, the aid of designers is a must. The artists' abilities and technical knowledge acquired in craft workshops or their own studios offer an interesting opportunity for new product development departments. Both the first and second groups of artists still create unique objects in the applied arts; both touch our sensitivity and stimulate our longing for uniquely shaped artifacts, albeit for different reasons. While it definitely has become a spur for new artistic works, our quite difficult history is not the only development in this field.
First of all, the early 1990s mark a turning point in people's social consciousness. Interior decoration and architecture, not long ago regarded as unimportant spheres of life, have risen in the general esteem. As a result, there are more and more galleries willing to display objects that can furnish new buildings. What surprises most is the fact that the critics are silent, stunned and unprepared for such an invasion of these objects and the big appeal they arouse. Having been treated as of lower rank heretofore, utilitarian art is now gaining exceptional popularity. The critics are astounded by its quality, for they have long been accustomed to treating crafts and applied arts as inferior. They are unable to handle this phenomenon. Critical criticism is, however, not restricted to Poland.
Ulan, Polish Decorative Arts*, published in our country, is a collection of fine photographs of objects produced during the last few years. It illustrates the very high standard of our unique works.*
Even though the young designers' ambition brings hope and big industry together, I think it will take a long time to overcome our technological backwardness. A market for these products cannot be built in a day. Contacts between manufacturers and artists who quickly learn the basics of economics and copyrights, finally designing with an eye to market price will be a chance for development on both sides. Fortunately, artists also invest in their training and assert the possibility for them to mass-produce designer objects in the plants. Thus there are great opportunities for generating luxurious, unique and inexpensive objects.
Polish applied arts are truly exciting, with huge development potential. At the end of the twentieth century the old Polish craft traditions have come full circle; since we belong to a consumer society with all its longings and fears, we are allowed to admire beautiful, unique artifacts.

Testo di Dorota Koziara

L'arte effimera

Text by Dorota Koziara

Ephemeral art

Polska

Un particolare filone dell'arte contemporanea e del design artistico polacchi prende la natura, o meglio i suoi elementi primari, come strumento e fonte di ispirazione per creare oggetti di forte suggestione. Oggetti che hanno in comune una stessa poetica perché nascono da una terra dove si può ancora osservare da vicino il ritmo della natura, il succedersi delle stagioni. È un'arte 'effimera', poco durevole perché sottoposta a degrado biologico, molto presente nelle opere di Joanna Stokowska, Dorota Koziara, Paweł Grunert, Anna Goebel e Jedrzej Stepak.

There is a movement in contemporary Polish art and artistic design which takes nature, or rather its primary elements, as a tool and source of inspiration for the creation of thought-provoking objects. These are the result of a common philosophy, for they all originate from a land where it is still possible to get a close view of nature's rhythms and seasonal cycle. The objects are the expression of an 'ephemeral', short-lasting art, in that it is subjected to biological decay, markedly present in the works of Joanna Stokowska, Dorota Koziara, Paweł Grunert, Anna Goebel and Jedrzej Stepak.

Come "arte effimera" si può forse definire una particolare corrente dell'arte polacca contemporanea e del design artistico. Effimera nel senso di caduca, poco durevole, qualcosa di delicato che facilmente viene intaccato da agenti esterni ma allo stesso tempo ricco di espressione.
Una forte ispirazione della natura, un dialogo continuo, una fascinazione per i materiali naturali, il tentativo di conservare nel tempo un materiale che nel suo ambiente naturale è sottoposto al degrado biologico, sono molto presente nelle opere di Anna Goebel, Joanna Stokowska, Pawel Grunert, Jedrzej Stepak e Dorota Koziara.
Questi artisti non danno vita a un gruppo, ciascuno di loro lavora individualmente. Li unisce l'uso di materiali naturali che hanno in sé forme ricche, una certa pienezza di espressione. Rami di alberi, radici, vimini, erbe, giunchi: elementi che la natura ha creato ricchi di colori, che mutano con il cambio delle stagioni.
L'arte non è un compromesso: i materiali usati per le opere di questi artisti sono, per la loro 'natura', molto caratteristici. Assoggettarli è il linguaggio privato dell'artista. Tutto ciò si traduce spesso nell'idea di una funzione, un oggetto interno che disturba piuttosto, che dà inquietudine e senso di estraneità nell'ergonomia e nella funzionalità. Ma allo stesso tempo si manifesta come un senso di pace, rievocando dentro di noi tutto il mondo esterno.
Questi lavori hanno anche in comune una stessa poetica. Ritengo che essa sia dovuta in larga misura al particolare clima polacco, dove le diverse stagioni dell'anno sono più marcate e si sente più intensamente il trascorrere del tempo, la calura dei giorni di sole e dopo le malinconiche piogge autunnali, fino ad arrivare alle lunge serate d'inverno. È un Paese dove il rapporto con la natura è ancora molto forte.
La natura è una fonte di continua ispirazione per gli uomini dagli inizi della vita sulla terra. La coscienza della potenza e della perfezione dei meccanismi che governano il mondo della natura ci dà la possibilità di trovare il giusto ritmo che dà il tempo a tutte le mutazioni. I motivi della natura sono infiniti, come infinito è l'universo. Parimenti, infinita è la quantità delle possibili interpretazioni.
Anna Goebel, che insegna all'Accademia di Belle Arti di Poznan, nelle sue opere conduce un continuo dialogo con la natura, analizzandone le strutture. Per i suoi lavori utilizza spesso rami di betulla, vimini, cortecce, foglie, zolle, materiali del sottobosco e anche carta. Crea dei tessuti artistici, ma è difficile definire le sue opere come tessuti d'arte nel senso tradizionale, dato che da tempo ormai si sono allontanati dalle forme usuali. Il tessuto d'arte oggi non è più bidimensionale: è entrato nella terza dimensione. Nel caso dei lavori della Goebel è più frequente trovare una parte di una scultura o di un'in stallazione. Piani di tessuti cuciti imprigionano sagome di rami scompigliati, ordinate file di intrecci sottolineano le loro forme dinamiche. I suoi lavori con le foglie secche e i materiali del sottobosco sono dei tentativi di fermare il processo di metamorfosi. La Goebel utilizza anche la carta, divertendosi con essa e manipolandola, imponendo alle sue composizioni delle fattezze di vario tipo, a suo dire simili a quelle che si osservano in natura.
Joanna Stokowska ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Varsavia e si occupa di creazioni con la carta e i materiali naturali. Realizza scodelle fatte di foglie secche: oggetti senza valore d'uso ma che mostrano pienamente la bellezza del materiale utilizzato, che viene leggermente colorato. Sono talmente delicate ed effimere che sembra basti appena un soffio di vento per portar via tutto. Forse rimangono come fissate nel tempo che trasforma il bello solo per un momento. Mistiche e lontane dal mondo geometrico. Questi lavori sono il manifesto della delicatezza, della secchezza e della natura indifesa.
Un artista che lavora soprattutto con il vimini è Jedrzej Stepak, autore di molte mostre in Polonia e all'estero. Con le sue opere ha rappresentato la Polonia all'Esposizione internazionale di Siviglia. Nei primi lavori utilizzava vimini già preparato per costruire mobili e altri oggetti. Oggi si serve anche di vimini grezzo e con ordinati e accurati intrecci, secondo la maniera tradizionale, è passato dalle prime 'cattedrali' a figure più dinamiche e disordinate. Queste ultime le ottiene grazie all'asimmetria delle forme, dove la struttura non è unitaria, come accadeva nelle sue opere precedenti, ma lascia intravedere dei vuoti, come se fossero stati aperti dei percorsi facendosi strada attraverso un fitto bosco. Nelle sue opere più recenti utilizza vimini modificati sin dall'inizio della loro crescita. I suoi giardini intrecciati convivono con giardini vivi, dando luogo a un'interessante architettura 'naturale' in ogni stagione dell'anno.
A questa tendenza appartiene anche Paweł Grunert, che ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Varsavia. Le sue opere sono di varia natura: non si può parlare di un'unica tendenza e di fattori comuni nei suoi lavori. Utilizza materiali diversi, soprattutto naturali. La natura non è la sua unica ispirazione, si serve anche di scherzi, commenti, giochi con gli oggetti e i fruitori. La sua poetica è coerente con la poetica del paesaggio polacco. Sottolinea con i suoi lavori le ricche forme delle radici degli alberi intrecciandole a legnami lavorati industrialmente. Grunert non oltrepassa i confini dell'idea degli oggetti in senso tradizionale: una sedia ha sempre la forma di una sedia, un letto quella di un letto. Costruendo un oggetto con materiali naturali, dà vita a un fatto poetico.
Il paesaggio delle erbe ondeggianti e del cielo azzurro ha un'influenza sulla nostra psiche. L'erba mossa dal vento e la visione delle onde del mare agiscono benefi camente su di noi. Dall'ispirazione delle forme che il vento crea nella natura sono scaturiti i miei *Troni per il vento*. All'inizio come installazioni su un prato di erba pettinata e successivamente come un tentativo di trasferimento delle emozioni esterne verso l'interno. I mate-

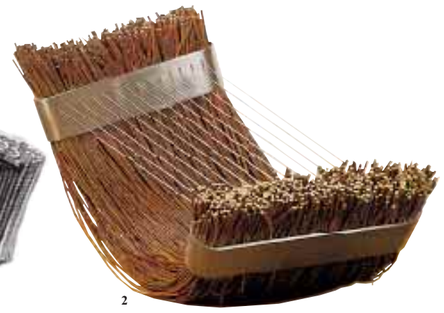
Nella pagina accanto: una delle realizzazioni della serie *Troni per il vento* di Dorota Koziara (in alto a sinistra) e alcuni studi dell'artista polacca per l'utilizzo dei differenti materiali naturali usati per realizzare le proprie opere. Si tratta di rami di alberi, radici, vimini, erbe, giunchi: elementi ricchi di colore che la natura ha creato, che mutano con il cambio delle stagioni.

Facing page: one of the works in the series Thrones for the wind *by Dorota Koziara (top left), and studies by this Polish artist for the use of diverse natural materials in her own work. They include twigs and branches, roots, osier, grasses, cane: elements rich in colour created by nature, that change with the seasons.*

1, 2 Realizzazioni e disegni per due *Troni per il vento* realizzati nel '93 con rametti assemblati grazie a sottili fili metallici e con l'inserimento di un elemento metallico per definire meglio la seduta.
3 Statue raffiguranti angeli realizzate a Castel Sant'Angelo a Roma. Sono state fonte d'ispirazione per gli ultimi *Troni per il vento* realizzati dalla Koziara.
4-7 Disegni preparatori e realizzazioni dei *Troni per il vento* ispirati agli angeli.

1, 2 *Works and drawings for two* Thrones of the wind *done in '93 with small branches assembled using thin wires and the insertion of a metal seat piece.*
3 *Statues of angels done at Castel Sant'Angelo in Rome. They served as inspiration for the latest* Thrones for the wind *created by Ms Koziara.*
4-7 *Preparatory drawings and executed* Thrones for the wind *inspired by angels.*

1



2

Dorota Koziara

riali che ho usato sono vimini e rami assieme al metallo, dove si attutisce la forza del vento.
In Polonia, all'inizio della primavera spesso si bruciano le steppe. Da qui è nata l'idea di nobilitare in certo modo le piante secche o marce innalzandole al rango di materiale di una qualche utilità, da utilizzare non soltanto per il suo valore estetico. Pressandole, con intensità, temperatura e peso differenti, è stato possibile ottenere dei materiali diversi e di differente durata: diradati, elastici, densi.
Il vento crea le forme degli alberi, lasciando durevoli indizi della sua azione o soltanto piegando per un attimo le fronde, causando l'ondeggiamento delle erbe. L'attorcigliamento e la dinamica delle masse ventose, fermate in un fotogramma, sono per me come uno schizzo per un progetto.
Gli artisti che in Polonia si ispirano alla natura, utilizzando i suoi materiali, lo fanno in modo 'naturale' perché operano in un Paese che dà la possibilità di osservare facilmente il ritmo della natura e i contrasti tra le stagioni. Camminando per i campi coperti di neve, osservando le piante gelate e apparentemente morte, ci vengono in mente la metamorfosi, gli elementi, la caducità... e poi di nuovo la Primavera!

3

4

5

The term "ephemeral art" *may perhaps be used to define a particular movement currently active in Polish art and artistic design; in the sense that its art is fleeting, short-lived, a delicate thing easily impaired by external agents yet richly expressive. A strong inspiration drawn from nature, a continuous dialogue and a fascination with natural materials, and the attempt to conserve materials that are in their natural environment subject to biological degradation, are all aspects of the works of Anna Goebel, Joanna Stokozska, Pawel Grunert, Jedrzej Stepak and Dorota Koziara.*
These artists do not constitute a group; they each work individually, but they are united, by their use of natural materials embodying rich forms and a certain fullness of expression. Branches of trees, roots, osier, grasses, cane: elements created by nature that are rich in colour and changeable according to the seasons of the year.
Art is not a compromise here: the materials used for the works of these artists are, by their 'nature', very distinctive. The way they are subjugated depends on the private idiom of each artist. All this often translates into the idea of a function, an inner object, which tends to disturb and conveys an uneasiness, a sense of extraneousness in ergonomics and functionality. But at the same time it is manifested as peacefulness, re-evoking within us the whole of the outside world.
These works also share a common poetic outlook, which I feel is in large measure due to the peculiarity of the Polish climate, where the different seasons of the year are more distinct and where the passing of time, the heat of sunny days after the melancholy autumn rains, right up to the long winter evenings, are felt more intensely. It is a country where people's

6

7

1 Letto realizzato con cereali, legno, spighe di frumento nel 1992 (foto di Wlodzimierz Echeñsi).
2 *Cocoon*, installazione realizzata nel '93 con canne da palude (foto di Eugeniusz Helbert).
3 Schizzi esecutivi per sedute in legno e rami.
4 *Trono per il vento* realizzato nel 1994 con vimini e acciaio inox (foto di Eugeniusz Helbert).
5 *Sedia-corona* realizzata con legno di frassino e rami nel 1990 (foto di Eugeniusz Helbert).
6 Sedia realizzata con fasci di rami nel 1990 (foto di Eugeniusz Helbert).

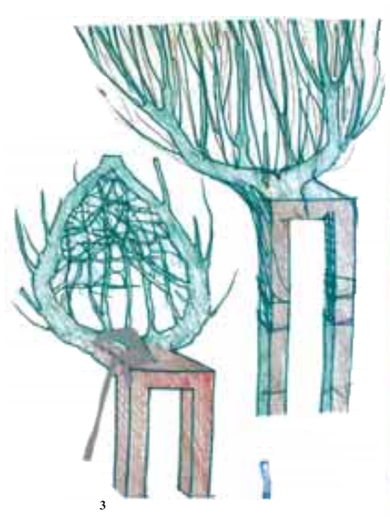
1 *A bed, made with cereals, wood and ears of corn, 1992 (photo by Włodzimierz Echeñsi).*
2 Cocoon*, installation created in '93 with reeds (photo by Eugeniusz Helbert).*
3 *Master sketches for seats in wood and branches.*
4 Throne for the wind*, made in 1994 with wicker and stainless steel (Eugeniusz Helbert).*
5 Crown-seat*, in ash-wood and branches, 1990 (Eugeniusz Helbert).*
6 *Chair made with bundles of branches, 1990 (Eugeniusz Helbert).*

1

2

Paweł Grunert

link with nature is still very deep.
Nature has been a source of constant inspiration to humankind since the beginning of life on earth. An awareness of the power and perfection of the mechanism governing the world of nature enables us to pick the right rhythm which time gives to all its mutations. The motives of nature are as infinite as the universe itself, and so is the scope for its interpretation.
Anna Goebel, who teaches at the Poznan Fine Arts Academy, conducts in her work a steady dialogue with nature, while analysing its structures. For her works she often uses birch-branches, osier, bark, leaves, turf, undergrowth and also paper. She creates artistic fabrics, but it is difficult to define her works as art fabrics in the traditional sense, given that for a while now these have moved away from their traditional forms. The art fabric today is no longer two-dimensional: it has entered the third dimension. In the case of Ms Goebel's works, you are more likely to find part of a sculpture or installation. Surfaces of sewn fabrics imprison outlines of tangled branches and orderly woven rows stress their dynamic forms. Her works with dry leaves and undergrowth materials are attempts to halt the process of metamorphosis. Ms Goebel also makes use of paper, amusing herself with it and manipulating it, imposing miscellaneous features upon its compositions that are in her view similar to those to be observed in nature.
Joanna Stokowska studied at the Warsaw Fine Arts Academy and is concerned with creations in paper and natural materials. She makes bowls out of dried leaves; they are objects of no practical value, but they fully display the beauty of the material used, which is lightly coloured. They are so delicate and transient that a puff of wind would seem enough to carry them away. Perhaps they remain fixed in a time that transforms beauty only for a passing moment. Mystical and far from the geometric world, these works are a manifesto of the delicacy and dryness of a defenceless nature.
An artist who works mostly with osier is Jedrzej Stepak, who has held many exhibitions in Poland and abroad. With his works he represented Poland at the international Expo in Seville. In his first works he used wicker already prepared for the manufacture of furniture and other goods. Today he also uses raw osier and from tidy, careful weaves in the traditional manner, he has moved on from his first 'cathedrals' to more dynamic and disorderly forms. He arrives at these through an asymmetry in which the structure is not unitary, as it was in his previous pieces, but leaves glimpses of empty gaps, as if bushes had somehow opened up a path through a thick wood. His woven gardens coexist with live ones, giving rise to an interesting 'natural' architecture for all seasons.
Also belonging to this tendency is Paweł Grunert, who studied at the Warsaw Fine Arts Academy. His works are of various kinds and cannot be described as forming any one trend or having any common factors. He adopts a diversity of mainly natural materials. Nature however



3

4

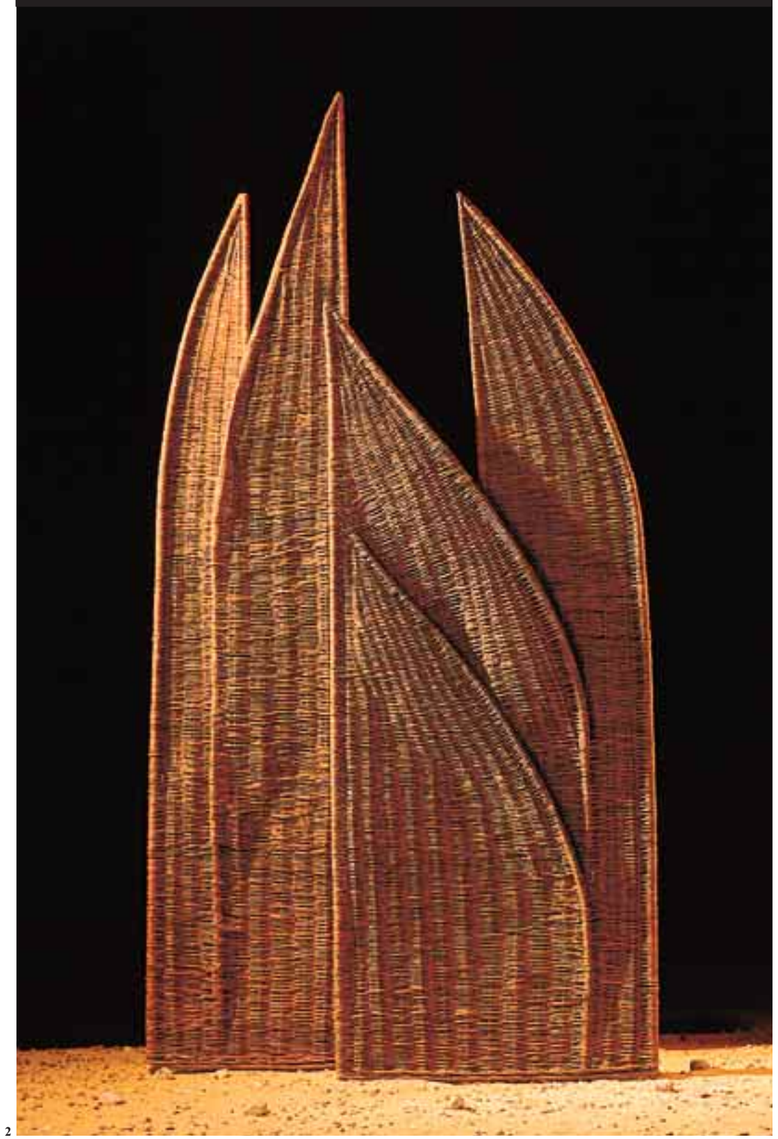
5

6

Joanna Stokowska

1

Jedrzej Stepak



2

is not his sole inspiration; he also makes use of jokes, comments and games played with objects and their users. His philosophy is in keeping with that of the Polish landscape. With his works he highlights the rich forms of tree roots by weaving them with industrially processed timber. Grunert does not go beyond the borders of the idea of objects in the traditional sense; a chair is always shaped like a chair, a bed like a bed. By constructing an object with natural materials, he gives life to a poetic fact.

The landscape of wavy grass and blue skies has an influence on our psyche. The swaying grass and the vision of sea-waves acts kindly on us. Forms created by the wind in nature inspired my own Thrones for the wind*; at first as installations on a well-mown lawn and later as an attempt to transfer external emotions inwards. My materials are osier and branches together with metal, where the force of the wind is muffled.*

In Poland, in early spring, the steppe is often burnt. From this came the idea of somehow ennobling the dry or rotted plants by raising them to the rank of a material serving some purpose, to be used not only for its aesthetic value. By pressing them, with different intensities, temperatures and weights, it was possible to get different materials of different life-spans; sparse, elastic, dense.

The wind creates the shapes of trees, leaving lasting clues to its action or simply bending foliage for a moment, or making waves in the grass. The twisting and dynamic force of windy masses, fixed in a photogram, are for me like a sketch for a project.

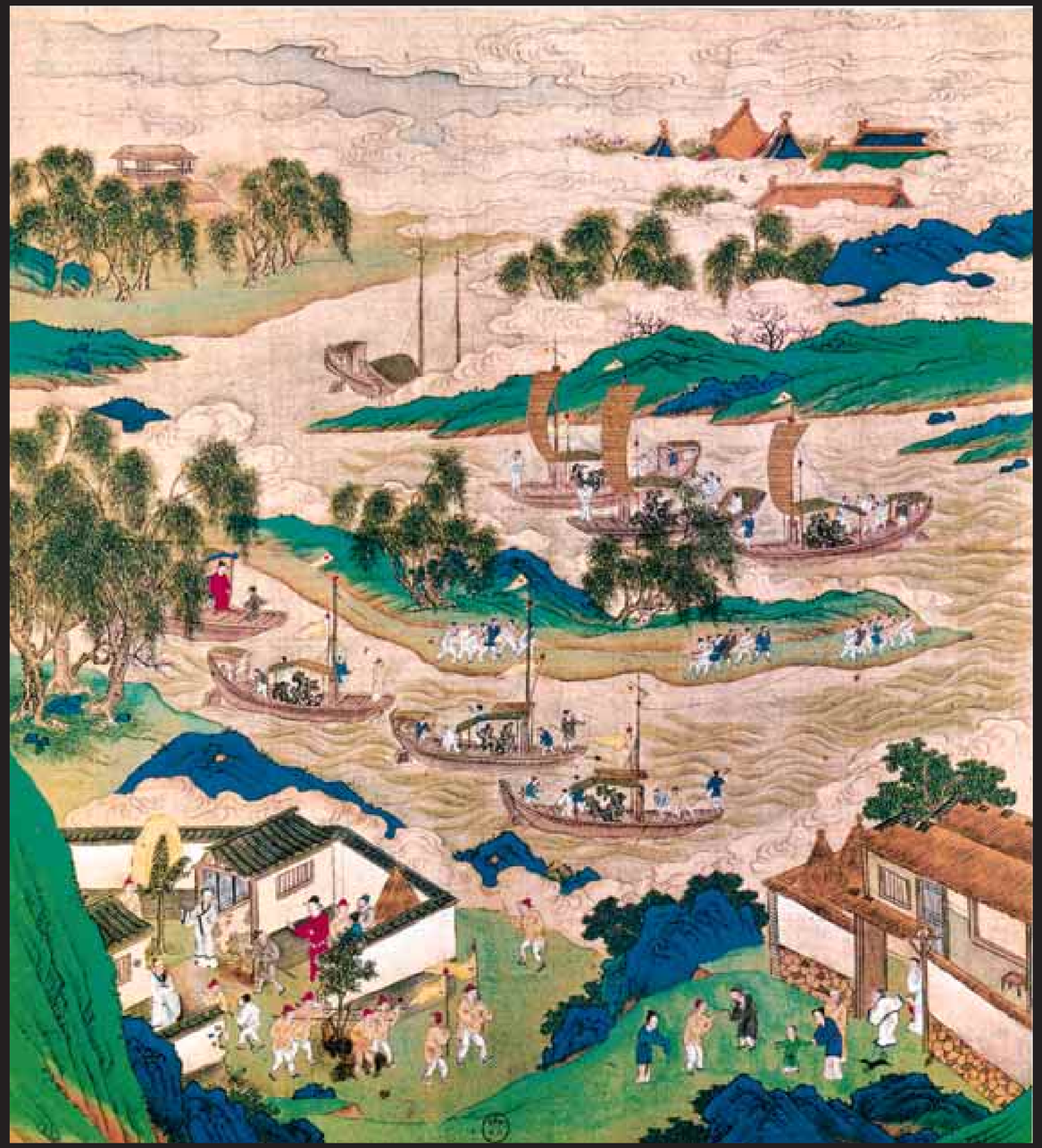
The artists who in Poland look to nature for inspiration, using its materials, do so in a 'natural' way because they work in a country where it is possible easily to observe the rhythm of nature and the contrasts between seasons. Walking through the snow-covered fields and seeing the frozen, apparently dead trees and plants, one is reminded of a metamorphosis, of the elements and their transience… and then again, of Spring!

1 Bacili realizzati in fogliame trattato da Joanna Stokowska, un progetto del 1993 (per gentile concessione di Danuta Foundation, pubblicata nel catalogo *Ulan. Le Arti Decorative Polacche*, Varsavia, 1995).

2 Paravento *Cattedrale*, interamente in vimini di Jedrzej Stepak, un progetto del 1991 realizzato nelle dimensioni cm 170x300h (per gentile concessione di Danuta Foundation, pubblicato nel catalogo *Ulan. Le Arti Decorative Polacche*, Varsavia, 1995).

***1** Basins made with treated foliage by Joanna Stokowska, in a design of 1993 (by kind permission of Danuta Foundation, published in the catalogue* Ulan, The Polish Decorative Arts, *Warsaw, 1995).*

2 Cathedral *screen, made entirely of wicke by Jedrzej Stepak , from a 1991 design executed in the dimensions 170xh300 cm (by kind permission of Danuta Foundation, published in the catalogue* Ulan. The Polish Decorative Arts, *Warsaw, 1995).*



Paesaggio con architetture e scene di trasporto fluviale durante la dinastia Sung, dalla *Raccolta storica della vita degli imperatori cinesi* (sec. XVII). Incisione colorata (Parigi, Bibliothèque Nationale).

Landscape with buildings and river transportation during the Sung dynasty, from the Historical Collection of the Lives of the Chinese Emperors *(17th century). Colored engraving (Paris, Bibliothèque Nationale).*

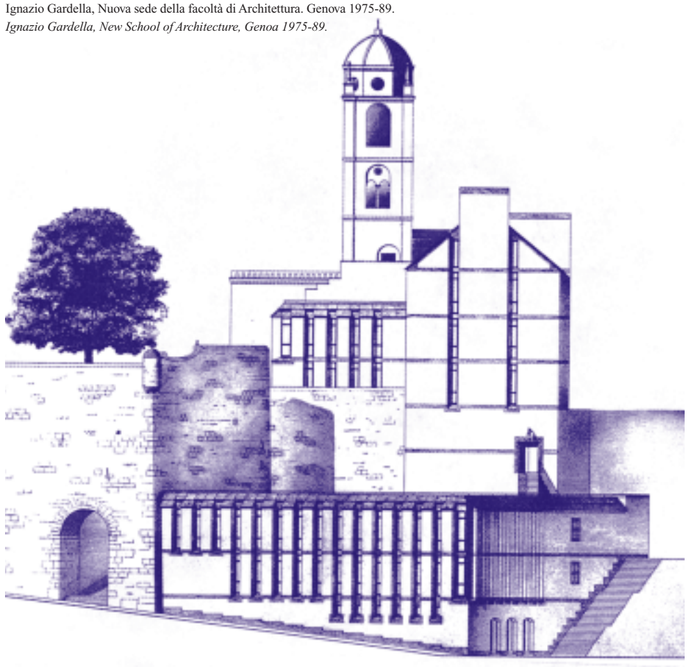
a cura di Gianmario Andreani

“Storia dell’architettura italiana. Il secondo Novecento”.

A cura di Francesco Dal Co.
Electa, Milano, 1997
(pp. 517, Lit 180.000).

di Pierluigi Cervellati Rumore di sciabole nel formicaio poco operoso degli architetti italiani. Una ‘nuova’ e monumentale *Storia dell’architettura italiana* che inizia con *Il secondo Novecento* (Electa 1997), ha provocato malumori e dissapori. Ha riproposto il bizantino quanto crudele gioco della torre. Esserci o non esserci. E se ci si è, in quale compagnia ci si ritrova? Con quali giudizi e pregiudizi? Tanto più che gli aggiornamenti non saranno immediati. L’opera completa è in molti volumi e comprenderà anche il Quattrocento. Allora, bisogna mostrare i muscoli, dichiarando dissensi e restituendo pareri e patenti di mediocrità.
Il curatore è Francesco Dal Co. Ha una base solida a cui ispirarsi: il suo maestro. Il saggio *Architettura italiana 1944-1981,* Manfredo Tufuri lo scrisse per l’einaudiana *Storia dell’arte italiana* nel 1982 e fu ristampato sempre da Einaudi nell’86 con qualche aggiustamento e allungamento al 1985. Anche in quest’ultima storia i singoli protagonisti sono ripartiti geograficamente in città, regioni, ambienti. Con capitoli dedicati alle ‘teorie’ e alla professione. Nuovi i capitoli specifici sul “restauro dei monumenti” – che Paolo Marconi tratta con ironia o senso della storia – e su “leggi e istituzioni” – una ‘rifrittura’ che Edoardo Salzano tenta di drammatizzare per l’assenza delle une e delle altre.
Dal Co sostiene che è venuta meno la “fede nella possibilità di contribuire con l’architettura al progresso civile della nazione”. Si è spenta quella ‘luce’ che illuminava gli architetti del periodo della ricostruzione quando si praticava il mestiere secondo “un’etica e con una dedizione” che hanno consentito agli stessi di “salvare, con la propria, anche l’anima del mestiere che praticavano”. Poi, il buio o, peggio, l’opacità di una professione sempre più alla deriva, tanto da far ritenere che “negli ultimi trent’anni l’architettura italiana ha dato vita ad un’ ‘altra’ storia”. Una storia senza speranza: è assai difficile che l’imbrunire che ha avvolto l’architettura nel nostro Paese possa illuminare alcunché.
Non è tanto il pessimismo a turbare i nostri eroi. Semmai è il confronto con la generazione precedente a essere respinto. Con qualche ragione che tuttavia non giustifica tanta turbolenza. La tesi di Dal Co è stata più volte ripetuta. Da lui stesso quando con Giorgio Ciucci ha pubblicato (Milano 1990) l’*Atlante dell’architettura italiana del Novecento.* Dagli altri autori dei testi – da Sergio Polano a Fulvio Irace a Claudia Conforti a Marco Mulazzani – nelle varie ‘guide’, ‘storie’, ‘teorie’ e articoli dedicati sempre all’architettura italiana del dopoguerra. Avendo suddiviso la storia per città e regioni, affidando ad autori diversi il messaggio tafuriano, i risultati non potevano essere omogenei. Nonostante l’omogeneità delle architetture illustrate con quelle volutamente tralasciate. Nessuno inquadra la ‘storia’ delle singole architetture nel contesto dell’assetto urbano e territoriale. Il capitolo dedicato a “piano e città”, di Paolo Avarello, ignorando le ultime esperienze e non cogliendo le tensioni e le contraddizioni in essere, finisce per ripetere il bislacco stereotipo del ‘piano’ che vince e dell’‘urbanistica’ che perde.
Dal Co non sbaglia diagnosi: non individua però le cause della crisi. Certo gli interventi di edilizia pubblica – da La Martella di Quaroni al Tiburtino di Ridolfi a tutti gli altri ‘impegnati’ quartieri residenziali realizzati dallo Stato fino al Gallaratese di Aldo Rossi e Carlo Ajmonino – hanno le stigmate per essere i luoghi di riferimento dell’architettura nazionale. Ma non perché allora c’era quella “spinta propulsiva” che è andata via via esaurendosi. Tanto che i due soli architetti che la *Storia* di Dal Co e collaboratori salva sono Michelucci e Scarpa, ‘gramsciana-mente’ disimpegnati.
L’intervento pubblico nel settore residenziale ha avuto notevole importanza nella costruzione della città. Ampie parti di essa sono state costruite direttamente o indirettamente dall’operatore pubblico con l’obiettivo di soddisfare i bisogni abitativi, di regolare il mercato immobiliare, ma anche di dirigere l’espansione della città e di condizionarne i caratteri. Lo si voglia o no, è stata l’edilizia pubblica la protagonista della storia dell’architettura italiana del secondo Novecento. E non la ‘professione’ esercitata nei vari studi a prevalente privilegio degli interessi privati. La crisi degli architetti italiani riflette la crisi dell’edilizia pubblica. Non per motivi sociali o assistenziali. Non per carenza di leggi ‘adeguate’. Non per mancanza di finanziamenti. I quartieri economici e popolari non piacciono più, neppure con le case in proprietà o riscattabili. Si preferisce abitare altrove. Trionfa l’habitat a bassa densità. La villa o la palazzina sono diventate il nuovo paradigma per fare della ‘buona’ architettura.

Ignazio Gardella, Nuova sede della facoltà di Architettura. Genova 1975-89.
Ignazio Gardella, New School of Architecture, Genoa 1975-89.



“Villettopoli” rappresenta non solo il presente, ma anche il futuro percettibile. La vasta pubblicistica sulla città diffusa (e i suoi ‘orizzonti’) offre un panorama inquietante sulla qualità dell’assetto urbano e territoriale del nostro Paese.
E poi, fino a quando continuerà a essere ‘moderna’ l’architettura di questo secolo? Non era già diventata post-moderna? E non sarà etichettata pre-moderna nell’aggiornamento dei prossimi anni in cui si continuerà a fare la ‘storia’ spostando le date iniziali e/o finali?
La ‘modernità’ cosa rappresenta? Lo ‘sviluppo’ e l’inarrestabile ‘progresso’, come nel periodo della ricostruzione post-bellica, o l’ansia faustiana di divorare lo spazio, di spingersi sempre oltre, di produrre – costi quel che costi – nuove architetture?
Non è sufficiente il pur agghiacciante “saggio fotografico” di Gabriele Basilico (che chiude la storia di Dal Co) a segnare la fine dell’architettura italiana del secondo Novecento. Private della loro specifica misura le nostre città – sotto l’azione omologante del ‘furore’ costruttivo degli architetti – hanno iniziato a degradarsi. Hanno perso il riconoscimento – simbolico e visivo – con il proprio luogo. Per lungo tempo le differenze fra un luogo e l’altro riflettevano le diverse culture architettoniche. Erano differenze non solo economiche quanto e soprattutto estetiche. Adesso l’identità, le singolarità architettoniche sono finite nell’in-differenza, nella uniformità globale. L’architettura dei parcheggi, degli ipermercati, degli aeroporti, degli svincoli autostradali, dei divertimentifici è uguale a Santa Maria di Leuca come a Mondovì. Uguale ovunque. Non sono più architetture. Non possono essere storicizzate. La storia della bruttezza non può essere scambiata con quella dell’Architettura.

Noise of battle is heard in the slightly industrious ant hill of the Italian architects. Electa’s monumental ‘new’ Storia dell’architettura italiana, *which kicked off with* Il secondo Novecento*, has engendered grumbling and disagreement. Once again, our architects are engaged in cruel infighting: to be in it or not. And if you happen to be represented, who is the rest of the crowd? What opinions and prejudices are expressed? This is all the more important since the history will not be updated soon. There will be many volumes, including the Quattrocento, too. Therefore, you have to flex your muscles, manifest your disagreement and respond to the findings that accuse one of mediocrity.*
The editor is Francesco Dal Co. He can rely on solid grounds for inspiration: his mentor, Manfredo Tafuri, wrote Architettura italiana 1944-1981 *in 1982; a later edition was published, also by Einaudi, in 1986, with a few changes and the extension to 1985. In this history, too, the individual architects are divided geographically by city, region and environment, with chapters devoted to the ‘theories’ and the profession. A novel feature is the specific chapters on “restoring monuments” (treated ironically and with a feeling for history by Paolo Marconi) and “laws and institutions”. In the latter Edoardo Salzano attempts to dramatize the subject since both are missing. Dal Co maintains that the “faith in the possibility of contributing to the civil progress of the nation through architecture” has been lost. The ‘light’ that illuminated the architects during reconstruction as been extinguished; at that time, the practice of their profession was guided by “ethics and dedication” that allowed them to “save both their own souls and that of their craft”. Then darkness fell, or what is worse, the dullness of an increasingly rudderless profession set in. The situation is so appalling that one believes that “in the last thirty years Italian architecture generated a ‘different’ history”. A hopeless history. “It is rather unlikely that the twilight that has enveloped architecture in our country can light up anything”.*
Our heroes and heroines are not disturbed so much by pessimism; instead, they reject the comparison with the preceding generation. In part, they are right, but this does not justify all the turmoil. Dal Co’s thesis has been repeated several times. The author himself asserted it when he and Giorgio Ciucci published Atlante dell’architettura italiana del Novecento *(Milan, 1990). The other writers of the essays (from Sergio Polano to Fulvio Irace, to Claudia Conforti and Marco Mulazzani) have already postulated this concept in the various ‘guidebooks’, ‘histories’, ‘theories’ and articles devoted to postwar Italian architecture. Since this history is broken down into cities and regions with various authors commissioned to compose the Tafurian message, the outcome could not have been homogeneous, despite the homogeneousness of the buildings depicted with those left out on purpose. Nobody examines the ‘history’ of the single structures from the viewpoint of the urban and regional context. The chapter on “planning and towns”, by Paolo Avarello, ignores the latest experiments and does not pinpoint the current tension and conflict. So it ends up by rehashing the trite stereotype of the winning “master plan” and losing ‘planning’.*
Dal Co’s diagnosis is not mistaken; however, he does not identify the causes of the crisis. Of course,public housing (from Quaroni’s La Martella to Ridolfi’s Tiburtino and all the other ‘engagé’ residential districts built by the state, right down to Aldo Rossi and Carlo Ajmonino’s Gallaratese) are cursed, for they are the references of the national architecture. But the reason is not that then there was a “driving force” which has gradually ground to a halt. As a matter of fact, the only two architects saved by Dal Co and his collaborators are Michelucci and Scarpa, both socially uncommitted.
Social housing has played a lead part in the molding of cities. Sizeable sections have been erected directly or indirectly by the government in order to meet the housing needs and regulate the real estate market. Moreover, the purpose has been to direct the town’s growth and influence its attributes. Whether you like it or not, public housing has been the protagonist of the history of Italian architecture in the second half of the twentieth century. It has not been the ‘profession’of the various offices who chiefly favor private interests. The crisis of Italian architects mirrors the crisis in public building. The motives are neither social or welfare-related. And they do not derive from a lack of ‘adequate’ laws or funding. People do not like social housing anymore, not even when they are occupant-owned or can be bought. People prefer to live elsewhere. Low density housing has triumphed. Single-family houses or small apartment blocks have become the paradigm of ‘good’ architecture. Low-density districts represent both the present and the predictable future. The host of essays and articles on the extended city (and its ‘horizons’) offers an upsetting view of the quality of our country’s urban and regional configuration. Another observation we would like to make is how long will this century’s architecture be considered ‘Modern’? Wasn’t it already Postmodern? And won’t it be labelled Premodern some time in the near future when ‘history’ continues to be written, shifting the starting and/or ending dates? What does ‘modernity’ represent? Is it the unstoppable ‘progress’ and ‘development’ of postwar reconstruction or the Faustian anxiety to devour space, to expand and expand, to produce new architecture at any price? The blood-curdling photographs by Gabriele Basilico concluding Dal Co’s volume do not suffice to mark the end of Italian architecture in the second half of the twentieth century. Deprived of their specific measure, under the uniforming action of the architects’ construction frenzy our cities have begun to decay. They have lost the symbolic and visual recognition with their site.
For a long time the differences between one place and another echoed the differing architectural cultures. Above all, the dissimilarities were aesthetical, not merely economical. Now the identity and the architectural singularities have ended up in in-difference and global equality. The architecture of parking lots, hypermarkets, airports, turnpike exits and entertainment factories is the same from the Alps to Sicily. It is identical everywhere. This no longer is architecture. You cannot write history books about those works. The history of ugliness cannot be mistaken for the history of Architecture.

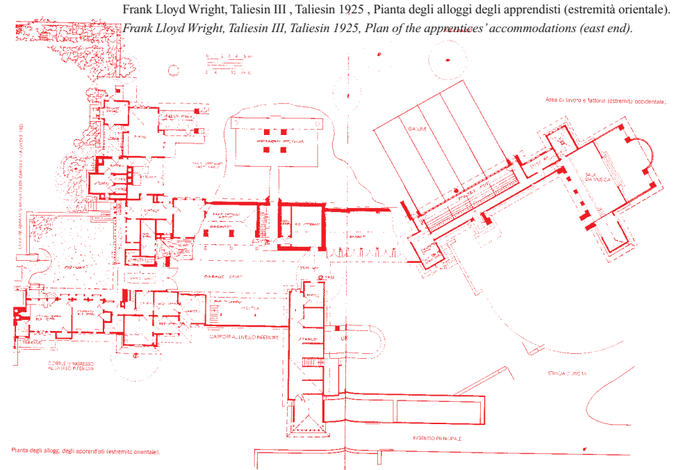
“Working with Mr. Wright. What it was like”.

Curtis Besinger.
Cambridge University Press,
Cambridge-Massachusetts,
1997 (pp. 314, s.i.p.).

di Luigi Prestinenza Puglisi Curtis Besinger nel 1932 sente parlare di Wright; più tardi ne legge l’autobiografia e gli scritti raccolti in *The Disappearing City.* Nel 1939 gli scrive per chiedere notizie della scuola di Taliesin. Ma è incerto se frequentarla. Altre due lettere partono per Cranbrook dove insegna Eliel Saarinen e per Harvard, già sotto l’egida di Gropius. Da Cranbrook, Besinger non rammenta risposta. Quella di Harvard non tarda a arrivare: d’accordo per l’ammissione, ma nessuna assistenza finanziaria. Anche da Taliesin arriva una risposta, scritta da Eugene Masselink il segretario di Wright. La retta è alla portata del giovane studente. Così, nell’estate, si reca a Taliesin per trascorrere un weekend di prova. È ospitato in una stanza umida e buia ed è colpito dal contrasto tra la dura attività fisica richiesta agli apprendisti (che devono lavorare nei campi, costruire e restaurare gli edifici, preparare i pasti) e le attività musicali, artistiche e ricreative che si svolgono. Rimane colpito favorevolmente, inoltre, dall’incontro con il carismatico Maestro già allora settantaduenne.
Il 6 ottobre dello stesso anno, Besinger ritorna a Taliesin per restarvi con qualche interruzione sino al 1955.
Dei circa 26 anni di vita trascorsi a Taliesin, Besinger traccia una ricostruzione attenta e puntuale. Particolarmente preziosa per gli storici perché, se escludiamo quella scritta da Edgar Tafel (*Years with Frank Lloyd Wright. Apprentice to Genius,* Dover, 1979), non ve ne sono di pari intensità. Ma soprattutto perché, a differenza di tante ricostruzioni spesso sin troppo celebratorie, Besinger tende più a ricostruire che a incensare, offrendoci tre originali punti di vista. Innanzitutto affronta un tabù taciuto dall’agiografia wrightiana: cioè quanto il misticismo della terza moglie Olgivanna abbia influenzato la vita della comunità di Taliesin e in parte l’opera del Maestro. Olgivanna, come è noto, era un’appassionata discepola di Gurdjieff, filosofo, mistico e teosofo che, attraverso la disciplina interiore, la musica e la danza, cercava di raggiungere un equilibrio tra il corpo e lo spirito (chi voglia saperne di più su Gurdjieff, visiti il sito: http: //www. geoci ties.com/ Paris/3047/findex.html).
Alla scuola di Gurdjieff sicuramente Wright si ispira quando nel 1932 con la giovane e ferrea Olgivanna decide di aprire Taliesin a apprendisti paganti, per poter sopravvivere a uno dei ricorrenti periodi di crisi economica e professionale. E la mistica di Gurdjieff serve sicuramente a Olgivanna nel 1946 per superare la tragedia della morte di Svetlana, la dolce figlia avuta con il primo marito. Infine, sulla teosofia di Gurdjieff si forma la capricciosa Iovanna , unica figlia di Wright e Olgivanna che, d’accordo con la madre, decide di trasformare Taliesin in una comunità misticamente orientata. Da qui una serie di scontri tra chi – come Besinger – a Taliesin si è recato solo per avvicinarsi all’architettura, sia pure all’interno di una filosofia di vita, e coloro che vorrebbero trovarvi le risposte religiose alle domande fondamentali della vita, praticando riti, danze, attività comunitarie. E anche – non è detto nel libro ma lo si evince chiaramente – di tensioni tra Wright, che è profondamente attratto dal pensiero di Gurdjieff ma alla fine venera l’architettura come sola religione, e Olgivanna che vede invece l’architettura come una delle tante attività dello spirito (sugli scontri tra Wright e Olgivanna si sofferma Merelyn Secrest in: *Frank Lloyd Wright. A Biography,* Alfred A. Knopf, 1993). Porre l’attenzione su Gurdjieff, che da tutti i testi viene citato solo di sfuggita, ci permette quindi di capire meglio le dinamiche di Taliesin, ma ci apre anche uno squarcio sul misticismo wrightiano che – se è bene non sopravvalutare – non bisogna neanche passare sotto silenzio. Il secondo originale punto di vista che ci offre Besinger è relativo allo studio professionale. Gli incarichi che giungono a Wright, soprattutto a partire dal dopoguerra, sono centinaia. Particolarmente nel campo residenziale. E non possono esser affrontati da una sola persona, sia pur estremamente creativa e energica, che nel 1945 si avviava verso gli ottantanni. Dalle memorie di Besinger emerge un’organizzazione professionale estremamente agguerrita, retta dall’energico John Howe, che all’occorrenza non esita a ripetere pattern e forme già sperimentati e che può contare sull’aiuto di numerose personalità di primo piano, anche se nessuna così dirompente da emergere autonomamente nel panorama internazionale. Il terzo contributo riguarda l’aspetto formale. Besinger sottolinea insistentemente l’importanza crescente delle matrici curve nell’architettura di Wright a partire dagli anni Trenta. Si tratta di un argomento rimosso da molta critica disposta a incensare le squadrate case di Oak Park a cavallo tra Ottocento e Novecento, i vassoi in aggetto della casa sulla cascata o le forme aerodinamiche della Johnson Wax. Il Guggenheim, con la sua espansiva spirale, è tollerato come eccezione. Alle curve, invece, Wright è legatissimo, forse anche per quei motivi mistici che derivano dall’insegnamento di Gurdjieff. Ne sonda le potenzialità in infiniti progetti: dal piccolissimo monumento funebre per l’amata Svetlana alla enorme macrostruttura per Baghdad. Si tratta di capolavori di immensa portata sui quali è sempre più difficile sostenere le sprezzanti e liquidatorie affermazioni di Tafuri o di Frampton che li interpretano come sintomi di rimbambimento senile. È, invece, proprio su questi ultimi progetti che come Besinger, ma anche come Levine (nel recente *Frank Lloyd Wright* Princeton University Press, 1996), è opportuno indirizzare, con studi specifici, la ricerca.

Curtis Besinger heard about Wright in 1932; later he read his autobiography and The Disappearing City. *In 1939 Besinger wrote Wright for information on the Taliesin school. But he was not sure he wanted to go there. So he also wrote to Cranbrook, where Eliel Saarinen taught, and Harvard, where Gropius led. Besinger does not recall any reply from Cranbrook. Harvard answered swiftly: his application was accepted, but there would not be a scholarship. Taliesin responded too, with a letter written by Eugene Masselink, Wright’s secretary. The young student could afford to go there.*
Therefore, in summer he went to Taliesin for a trial weekend. He was accommodated in a damp, dark room and was struck by the fatiguing physical work demanded of the apprentices (they had to work in the fields, build and restore the buildings and cook) and the musical, artistic and recreational activities undertaken there. Moreover, Besinger was favorably impressed by the meeting with the charismatic Wright, who already was seventy-two.
On October 6, 1939 the young man returned to Taliesin; he stayed there almost continuously until 1955.
*Besinger carefully reconstructs the 26-odd years of his life spent at Taliesin. This is especially precious for historians, for the others are not as intense, except for Edgar Tafel’s (*Years with Frank Lloyd Wright. Apprentice to Genius, Dover, 1979). *Above all, unlike many that overly sing the praises, the author seeks to reconstruct rather than adulate, offering three original viewpoints.*
First of all, he addresses a taboo that Wright’s hagiography passes over: that is, how much the mysticism of his third wife, Olgivanna, influenced the life of the Taliesin community and, in part, the architect’s work.
It is well known that Olgivanna was an passionate disciple of Gurdjieff, the philosopher, mystic and theosophist who sought to attain a balance between the body and the spirit through interior discipline, music and dance. (Those who want to know more about Gurdjieff can visit the Web site: http://www.geocities.com/Paris/3047/findex.html). Wright surely was inspired by Gurdjieff’s school when, with the young and iron-willed Olgivanna, he decided to open Taliesin to paying apprentices. This was a way of surviving one of the recurrent economic and professional crises. Also, Gurdjieff’s mysticism certainly aided Olgivanna in 1946 to overcome the tragedy of Svetlana’s death, the sweet daughter of her first marriage. Lastly, the capricious Iovanna was brought up on Gurdjieff’s theosophy; Wright’s and Olgivanna’s only daughter, she and her mother decided to transform Taliesin into a mystical community.
This generated several disputes between those (like Besinger) who only went to Taliesin in order to study architecture, albeit within a philosophy of life, and those who wanted to find the religious answers to the fundamental questions of life. The latter camp followed rites, dances and community activities. In addition, Wright was profoundly drawn to Gurdjieff’s thought, but, in

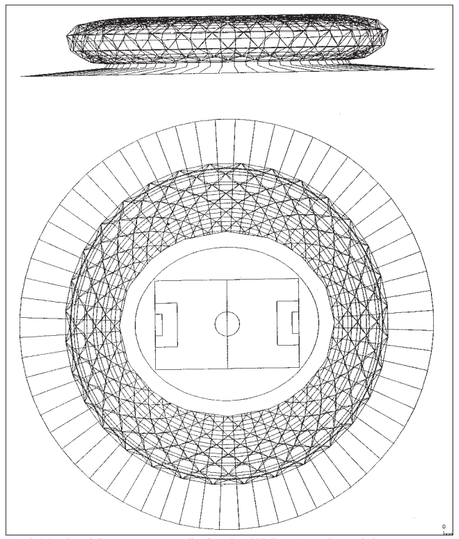
Frank Lloyd Wright, Taliesin III , Taliesin 1925 , Pianta degli alloggi degli apprendisti (estremità orientale).
Frank Lloyd Wright, Taliesin III, Taliesin 1925, Plan of the apprentices’ accommodations (east end).



the end, he venerated architecture as the only religion. Although the book does not say so, it is manifest that there were conflicts between Wright and his wife, who viewed architecture as one of the many activities of the spirit. (Merelyn Secrest deals with the battles between Wright and Olgivanna in Frank Lloyd Wright. A Biography, *Alfred A. Knopf, 1993.) Thus focusing on Gurdjieff, who is only mentioned in passing in all the texts, permits us to get a better grasp of life at Taliesin, but it also let's you glimpse Wright's mysticism. Although it is best not to overestimate this facet, it should not be neglected either. Besinger's second original standpoint concerns the office. Wright received hundreds of commissions, especially after the war. Most were houses. And they could not be handled by just one person, albeit an extremely creative and energetic architect who was pushing 80 in 1945. Besinger recreates a highly seasoned professional organization, headed by the energetic John Howe. If necessary, it did not hesitate to repeat prior forms and patterns and it could count on the aid of numerous first-class people, even though none would have been of international stature on their own. The third contribution regards the formal aspect. Besinger repeatedly underscores the growing importance of curved lines in Wright's architecture from the 1930s on. Many critics have repressed this topic for they were ready to heap praise on the squarish Oak Park houses at the turn of the century, the cantilevered trays of Falling Water or the streamlined forms of the Johnson Wax Building. The Guggenheim Museum, with its expanding spiral, is tolerated as an exception. But Wright was very fond of curves, perhaps due to the mystic reasons springing from Gurdjieff's teachings. He probed their potential in countless schemes, from the tiny funeral monument for his beloved Svetlana to the huge Baghdad megastructure. These were great masterworks and it is more and more difficult to sustain the scornful, liquidating criticism of Tafuri or Frampton who interpret them as symptoms of dotage. Instead, it is worthwhile to concentrate specific studies on these last designs, as Levine did in his recent publication* Frank Lloyd Wright *(Princeton University Press, 1996).*

"Angelo Mangiarotti".

Guido Nardi.
Maggioli Editore, Rimini, 1997
(pp. 297, Lit 48.000).



Angelo Mangiarotti, Progetto per uno stadio, Catania, 1987. Prospetto e vista zenitale.
Angelo Mangiarotti, Stadium Project, Catania 1987. Prospect and bird's eye view.

di Roberto Gamba La casa editrice riminese propone la nuova serie "Téchne e progetto", che si inserisce nella collana "ambiente, territorio, edilizia, urbanistica".
Presenta sezioni dedicate alla poetica di progettisti contemporanei, alle teorie e alla storia delle tecnologie edilizie, al ruolo del dettaglio costruttivo nel linguaggio architettonico e alle metodologie di insegnamento relative.
Questo libro e la serie stessa sono stati curati da Guido Nardi, docente al Dipartimento di disegno industriale e di tecnologia della facoltà di Architettura di Milano e Vicepreside della stessa. Esso offre una grande uniformità di illustrazioni e affianca, a disegni originali e a limpide foto in bianco e nero, una nuova versione di disegni dimostrativi di dettaglio con sviluppi tridimensionali, realizzati appositamente tramite supporto informatico, che permettono una completa comprensibilità dei sistemi tecnologici ideati da Mangiarotti e ne enfatizzano il valore.
Si tratta di progetti per edifici industriali e strutture collettive ma anche per elementi di arredo, che vogliono significare l'interesse per il metodo costruttivo basato sull'ideazione tecnologica. La rappresentazione dei mobili assume pertanto lo stesso valore di quella che riguarda i più grandiosi fabbricati, in una reinterpretazione dell'elementarità del disegno classico contrapposta alla tradizionalità artigianale.
Rileggere l'opera di Mangiarotti consente in un certo senso di scoprire le radici di un successo tecnologico rivoluzionario ma contemporaneamente di considerare quanto una concezione così razionale e essenziale della progettualità sia oggi superata, per lasciare il passo all'high tech da una parte e al ritorno neoclassicista e espressionista dall'altra. Un'occasione editoriale di questo tipo permette così di inquadrare nella giusta dimensione l'operato dell'architetto milanese, dopo che negli ultimi decenni le tante imitazioni tecnicistiche, l'esagerata diffusione di manufatti prefabbricati, così eretti con il solo scopo speculativo industriale, hanno banalizzato l'originalità delle sue proposte.Anche le impostazioni grafica e letteraria del volume rispecchiano l'ordine e la chiarezza di quello stile progettuale. Sintetici capitoli di testo – la materia, il trilite, i sistemi strutturali a catalogo, la flessibilità, la modularità, la reversibilità, la sperimentazione – sviluppano i vari temi tecnologici facendo riferimento a numerose serie di immagini di presentazione al realizzato. È un'occasione per comprendere progetti poco conosciuti o di recente e prestigiosa inaugurazione, come per esempio le stazioni ferroviarie e metropolitane di Milano. Anche gli elenchi delle pubblicazioni, delle immagini, il regesto, la biografia sono capitoli dettagliati e ordinati in precise sequenze cronologiche.
L'ampia bibliografia dimostra quanto numerosi siano stati gli scritti a lui dedicati, ma sicuramente un libro fatto come questo ci permette di attribuire più precisamente a Mangiarotti un ruolo nella storia dell'architettura del dopoguerra.

The Rimini-based publisher, Maggioli Editore, is launching a new series: "Téchne e progetto", part of the "environment, region, building and planning" line. A range of sections are devoted to the poetics of contemporary architects, the theory and history of building technologies, the role of constructional detailing in the architectural language and the relevant teaching methods. This book and the whole series is edited by Guido Nardi, professor at the Industrial Design and Technology Department of the Milan School of Architecture; he is also the Assistant Dean. This volume features highly uniform illustrations. Besides the original drawings and clear black-and-white photographs, there is a novel way of doing demonstrative detailed drawings, with three-dimensional effects. Specially created by means of computers, they allow you to fully comprehend the technological systems devised by Mangiarotti, stressing their value. The schemes concern industrial structures and institutional buildings; however, there also are furnishings, which intend to show the interest in the construction method, based on technological innovation. Hence, the representation of furniture takes on the same value as the grander buildings, in a reinterpretation of the elementariness of classic design. It differed from the craft tradition.
In a way, rereading Mangiarotti's works enables one to uncover the roots of a revolutionary technological success. Yet, at the same time it makes one reflect just how much such a spare, rational conception of design is outdated now, having been replaced by High-Tech and the comeback of Neoclassicism and Expressionism. So this publication allows us to place the work of the Milanese architect in the proper frame of reference. Over the last decades, the host of engineeresque imitations and the excessive spread of prefabricated buildings erected only for industrial speculation had made the originality of his ideas seem banal. The graphic design and literary approach of the book mirror the order and clarity of that style.
The concise chapters cover the material, trilithon, the available structural systems, flexibility, modularity, reversibility and experimentation. Thus the various technological themes are treated, with numerous of the executed works. This is an opportunity to understand little-known or recently completed, prestigious schemes, like Milan's railway and subway stations.
The bibliography, the images, the list of works and the biography, too, are detailed and orderly chapters. They are accurately arranged in chronological order. The ample bibliography demonstrates just how many writings have been authored about him. But surely a book like this allows us to better grasp Mangiarotti's role in postwar architectural history.

"Culture and Imperialism".

Edward W. Said
Vintage, London, 1994 (pp.444, £ 8.99).

"History, Literature and Geography".

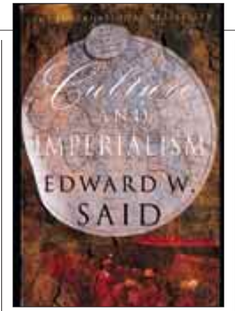
Edward W. Said. History in Literature. Proceedings. The third international symposium on Comparative literature. University of Cairo,1995.

"What the Old Urban Europe can Learn from the Old Urban America".

Harvey Molotch. The European urban policy seminar. International working group.
Consiglio italiano per le scienze sociali, Milano, 1994.

di Giulio Redaelli "Non era correggia che facci uno francese o uno alemanno che a questi bozzolieri non li paresse vento sublime dell'Alpe": così Carlo Emilio Gadda, a proposito delle ville e villette clonate nelle città e nei paesi lombardi del primo '900 nei modi degli châlets delle valli e convalli svizzere. Lo scrittore-ingegnere milanese-lombardo non nega l'imitazione, quando sia "affinato esperimento degli anni consunti e de' secoli consuntissimi, un portato di ripetizioni e suggerimenti infiniti, di comparazioni severissime"; e nemmeno la copia, quando "si tolga da una traduzione antica, d'antiche armonie, il germine di una nuova armonia". Ma, come la scrittura, l'architettura è l'emergenza, nella visione del mondo dell'autore, del grande iceberg della lingua: è conoscitiva e poetica quando concorre alla continua trasformazione-rimodellamento della convivenza materiale e civile, e, quindi, all'attualizzazione del legame urbanistico e sociale e degli ambienti e dei paesaggi della concreta città.
L'universalità de *La cognizione del dolore* di Gadda (1963) consiste nell'essere un 'ircocervo' letterario pensato per abitare l'ecosistema milanese-lombardo, una fantastica creatura tramata da sperimentazioni e comparazioni, da tradizioni e traduzioni; come il corrispondente ircocervo architettonico della Torre Velasca di Rogers (1958). È sempre più difficile, oggi, essere gadiani o rogersiani: "contro i cifrari cosmopoliti o provinciali". Provincialismo e cosmopolitismo involgono e s'involgono nella rappresentazione dominante dell'ecumene globalizzato. Funzionalmente, le frammentazioni fondate sulle distinzioni di spazio e tempo (i valori urbani) e sulle differenziazioni di storia e geografia (i valori nazionali) galleggiano nel cosiddetto territorio come relitti irrecuperabili, relegati all'etnologia e all'archeologia dei significati; nell'immagine, gli architetti-urbanisti della cultura globale lavorano come il pizzaiolo, che, secondo Eisenman, fa sempre la stessa pizza ovunque (metafora dove s'apprezza soprattutto l'incompetenza culinaria), a LA come a Praga e Bilbao, a Londra come a Barcellona, a Parigi come a Osaka. Sicché, entro questa rappresentazione, non si darebbe altra possibilità: o uniformarsi alle immagini esemplari clonate dai terapeuti cosmopoliti, censite dalle storie retoriche e idealistiche, o rifugiarsi nelle immagini della tradizione, celebrate dalle storie locali: una alternativa apparente, in quanto sono entrambe provinciali.
Paradossalmente, ma non tanto, è la cultura nordamericana più avvertita a insistere sul fatto che "la globalizzazione centrata" è la filosofia della storia polarizzata sugli interessi nazionalistici degli Usa, il solo gendarme rimasto in carica dopo la scomparsa dell'internazionalismo comunista, polarizzato sugli interessi nazionalistici dell'Urss. Per Edward Said, professore di letteratura alla Columbia University, "we are nowhere near the end of history, but we are still far from free from monopolizing attidudes toward

it": sicché "the major task is to match the new economic and socio-political dislocations and configurations of our time with the realities of human interdependence on a world scale", e, quindi, "to match knowledge in the arts and sciences with these integrative realities is the intellectual and cultural challenge of moment". Per Harvey Molotch, professore di sociologia alla S. Barbara University, "the European system need not replicate the American version, no matter how common the surrounding circumstances appear, at first glance, to be": "if a convergence does take place, it will not be because of a determinative global economic integration, but a cultural-political assimilation of parallel ideas and policies, instituted regardless of their overall rationality or consequences for social justice".
Said e Molotch non auspicano il protezionismo degli interessi culturali nazionali, i quali non sono altro che gli interessi economici nel settore dei servizi intellettuali. Riconoscono che una più unitaria cultura mondiale è un processo necessario, ma mettono in luce le contraddizioni della globalizzazione centrata, che postula la dissoluzione di ogni gerarchia intermedia tra l'abitare la casa e l'abitare il mondo e di ogni linguaggio che non sia universalmente comprensibile e trasferibile. Spiegano che i chierici della globalizzazione centrata predicano la fine degli Stati-nazione, ma fingono di ignorare che l'ecumene mondializzato è la proiezione del nazionalismo nordamericano; e che predicano la fine delle città, ma fingono di ignorare che la frammentazione metropolitana è la proiezione dell'urbanesimo nordamericano. Mostrano che dalle molte aree-regioni del pianeta può diramarsi il sostegno a una globalizzazione policentrica, fondata sulla ricchezza delle diversità, soprattutto urbanistiche e architettoniche: dall'Europa euro-mediterranea, dove l'inerzia e la plasticità delle civiltà urbane è molto persistente e resistente; dall'Estremo oriente, dalla Cina con la sua civiltà urbana, e perfino dal Giappone con la sua civiltà metropolitana clonata dal modello nordamericano; dal Centro America, dove la memoria del poeta delle leggende guatemalteche, Asturias, può ancora inerpicarsi sul palinsesto urbano, come



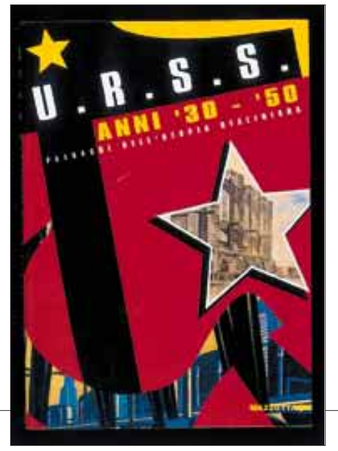
sui piani di un alto edificio, fino alle città coloniali ancora dense delle voci dei preti e del tintinnio degli speroni, a loro volta costruite sulle città mitologiche, lontane e silenziose; e così via.
Possiamo così intravedere l'alternativa alla globalizzazione centrata, funzionale agli apparati del potere culturale dell''imperialismo': è la globalizzazione policentrica, che questi apparati si propone di contrastare e condizionare. Possiamo anche intravedere l'alternativa all'Europa degli Stati-nazione o degli Stati-regioni, rattrappiti alle poche metropoli-capitali o non-capitali: è l'Europa delle città, dove l'integrazione riguardi tutte le aree urbane, attualizzate e perfezionate dalle professionalità e competenze, dai saperi e supporti. Se i valori di cultura materiale e simbolica sono distribuiti casualmente nello spazio e nel tempo, nella geografia e nella storia, la valorizzazione delle differenziate civiltà urbane si propone in alternativa alla competizione metropolitana nell'immagine. Riferimenti:-Edward W .Said, *Culture and imperialism,* The international bestseller, Vintage, London, 1994. Dello stesso autore: "History, Literature and Geography", in: *History in Literature, Proceedings,* The third international symposium on Comparative literature, University of Cairo, 1995 Harvey Molotch, *What the old urban Europe can learn from the old urban America,* European urban policy seminar, International working group, CSS, Consiglio italiano per le scienze sociali, Milano, 1994
Altri testi citati-Carlo E.Gadda, *Le bizze del capitano in congedo,* Adelphi, Milano 1981. Dello stesso autore: *La cognizione del dolore,* Einaudi, Torino 1963 Ernesto N. Rogers, *L'esperienza dell'architettura,* Einaudi, Torino 1958.

"Even a fart by a Frenchman or a German appeared to be a sublime Alpine breeze to the coarse Lombard silk-makers". That is what Carlo Emilio Gadda thought of the houses in the Lombard towns and cities cloned in the early twentieth century from the Swiss mountain châlets. The Milan-based Lombard writer and engineer did not forbid imitation when it is "the refined experiment of ages and ages, a contribution of infinite repetitions and suggestions, plus very strict comparisons". Nor did he admit copies, when "the germ of a new harmony is removed from an ancient tradition, ancient harmonies". But like writing, architecture is the appearance of the great iceberg of language in the author's world view: it is cognitive and poetic when it concurs in the continuous transformation and remodelling of the material and civil community. Therefore, when it collaborates in carrying out the social and planning links between the environments and the urban landscapes.
The universality of Gadda's La cognizione del dolore *(1963) derives from its being a literary absurdity conceived for living in the Milanese and Lombard ecosystem. It is a fantastic creature, woven by experiments and comparisons, by traditions and translations, like the corresponding architectural absurdity represented by Torre Velasca (1958). Today it is increasingly difficult to be Gaddian or Rogersian: against both provincialism and cosmopolitanism. Provincialism and cosmopolitanism involve and get wrapped up in the dominant representation of the global ecumene. Functionally, the fragmentation founded in the distinction between space and time (the urban values) and the differentiation between history and geography (the national values) float in the so-called region like unsalvageable wrecks, relegated to ethnology and the archaeology of meanings. In the image frame the architects and planners of global culture work like a pizza maker: according to Eisenman, he always makes the same pizza everywhere, in Los Angeles, Prague, Bilbao, London, Barcelona, Paris and Osaka (in this metaphor one appreciates culinary incompetence, above all). Hence, from this standpoint, there is only a single possibility: ape the exemplary images cloned from the cosmopolitan therapists codified in the rhetorical, idealistic histories or retreat in the traditional images, praised in the local histories. This alternative is only apparent, for they are both provincial.*
Paradoxically (to a point), American culture is the most insistent about "central globalization" being the philosophy of the history of the United States' national interests; after the disappearance of Communist internationalism, based on the national interests of the USSR, the US is the only superpower around. In the opinion of Edward W. Said, professor of literature at Columbia University: "We are nowhere near the end of history, but we are still far from free from monopolizing attitudes towards it." So, "The major task is to match the new economic and socio-political dislocations and configurations of our time with the realities of human interdependence on a world scale". Therefore, "To match knowledge in the arts and sciences with these integrative realities is the intellectual and cultural challenge of moment". According to Harvey Molotch, professor of sociology at S. Barbara University: "The European system need not replicate the American version, no matter how common the surrounding circumstances appear, at first glance, to be". "If a convergence does take place, it will not be because of a determinative global economic integration, but a cultural-political assimilation of parallel ideas and policies, instituted regardless of their overall rationality or consequences for social justice". Said and Molotch do not hope for protectionism of the national cultural interests, which are nothing but the economic interests in the sector of intellectual services. They recognize that a more unified world culture is a necessary process, but they draw attention to the contradictions of central globalization; it postulates the disintegration of all the intermediate hierarchies between living at home and living in the world and of every language that is not universally comprehensible and transferable. They explain that the clergymen of central globalization preach the end of the nation state, but they pretend to ignore that the worldwide ecumene is the reach of American nationalism. Also, they preach the end of cities, but they feign to ignore that the urban fragmentation is the future outcome of American urbanization.
Said and Molotch show that from many regions of the planet it is possible for the support of polycentric globalization to ramify; this would be based on the wealth of diversity, above all in architecture and town-planning. Some of these regions could be: Euro-Mediterranean Europe, where the plasticity of the urban civilizations is very persistent and strong; the Far East, from China with its urban civilization and even from Japan, with its urban culture cloned from the US model; from Central America, where the memory of the poet of the Guatemalan legends, Asturias, can still climb onto the urban stage, like the upper stories of a high-rise; and even from the colonial cities which are still filled with the voices of priests and the jingle of spurs, once built on the distant, silent mythological cities. There are more possibilities, too.So we can glimpse the alternative to central globalization, which serves the machinery of 'imperialism's' cultural power: polycentric globalization, which intends to fight and influence this machinery. We can also glimpse the alternative to a nation-state or regional-state Europe, contracted to the few metropolitan capitals and non-capitals: Europe of cities, where integration concerns all the urban areas, updated and perfected by professionalism, skills, knowledge and support. If the values of a material, symbolic culture are randomly scattered in space and time, geography and history, making the most of the diverse urban civilizations is an alternative to the metropolitan image competition.

"U.R.S.S. anni '30-'50. Paesaggi dell'utopia staliniana".

A cura di Alessandro de Magistris.
Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1997 (pp. 271, Lit 70.000).

di Cecilia Bolognesi Negli ultimi dieci anni i testi pubblicati con argomento l'architettura staliniana sono stati numerosi e molto eterogenei: *Architecture and Ideology in Eastern Europe During the Stalin Era* di A. Aman (MIT 1992) così come *Architektur der Stalin Zeit* di autori vari (Prestel, New York 1994) o anche *Les projects urbains staliniens et l'Amerique* di J.-L.Cohen (CCA, Montreal 1995) o *The Stalinization of Soviet Architecture* Princeton Press (1994) di Hugh Hudson solo per citare alcuni dei più specifici e vicini a noi.
Tutti contributi che differiscono per alcune peculiarità ma accomunati da una medesima sorte: quella di riferirsi a un mondo delle idee così ricco e straordinario come pochi conosciuti nella nostra era; e non ci riferiamo al mondo delle idee della politica di cui in questa sede poco ci importa, ma di idee architettoniche, riferite al mondo della forma costruita. Architettura e città in Russia in epoca stalinista infatti si basano sulla volontà di dare una forma a un'idea ben precisa che disegni e costruisca tutto il paesaggio; un'idea che si accompagna alla volontà dichiarata di costruire un ordinamento del mondo razionale esemplare, sul modello dell'utopia socialista, e che ne costruisca in sostanza anche la città. In questo senso l'architettura staliniana fa storia, proprio perché,



avendo dietro di sé la forza di un'idea si può dire realista; questo è senz'altro uno dei motivi che tanto la fecero amare ad Aldo Rossi in età giovanile che, innamoratosene, la difese strenuamente nonostante le critiche di chi non la capiva.
Inoltre in essa si ritrovano, affrontati secondo un taglio non proponibile ma affrontati, infiniti problemi compositivi, portati molto spesso alla discussione teorica: dalla costruzione al linguaggio architettonico, dall'adesione a un tipo alla sua influenza sulla morfologia urbana; a volte si tratta di spunti per lo studio della permanenza della forma (come nel caso del grattacielo ripetuto indifferentemente rispetto alle destinazioni funzionali), altre volte di riflessioni sulla rappresentatività di un manufatto architettonico (la metropolitana) altre ancora di ragionamenti sui rapporti tra linguaggio classico e linguaggi dell'avanguardia (i rapporti con il costruttivismo), e poi i problemi del restauro, della decadenza tipologica....
Di fondo, e comunque, si tratta sempre di opere dove, con forme e modi senz'altro inadeguati, si cercava di rispondere a una coincidenza tra architettura e istituzione e di rappre-

A. Mordvinov, edificio del Commissariato del popolo per l'industria pesante(Narkomtjazprom) sulla piazza Rossa, Mosca, 1935. Prospettiva.
A. Mordvinov, Headquarters of the People's Commissariat for Heavy Industry (Narkomtjazprom), Red Square, Moscow, 1935. Perspective.

sentare in un monumento il senso civico.
Se pensiamo al metró e a tutte le valenze che assume in questo contesto, per esempio, il quadro ci appare molto chiaro: la metropolitana si poneva al centro delle questioni di "sintesi delle arti" come costruzione tecnica e architettonica contemporaneamente, inoltre doveva compiere una missione sociale, estetica, psicologica con l'educare il gusto dei passeggeri oltre che essere a loro dedicata e rappresentarli come cittadini sovietici con sfarzo e lustro una volta riservati ai ricchi: con colonne, marmi, grandi volte... Da queste premesse il risultato. La chiarezza delle idee, la loro forza, la corrispondenza tra forma rappresentativa e temi dell'epoca, le coraggiose pur se discutibili scelte linguistiche, i programmi architettonici perseguiti con estrema tenacia, il decoro come categoria popolare, rendono questo periodo al di sopra di qualsiasi discussione critica e nel contempo ricco di problematiche aperte. Consideriamo le dichiarazioni di Andrej Ikonnikow sulla città come integrità artistica, una città complesso, un'opera d'arte, e come tale descrivibile secondo categorie afferenti a forme e contenuti. In quest'ottica gli "edifici alti" di Mosca possono essere visti parzialmente come manufatti architettonici posizionati secondo argomentazioni storico-urbanistiche, che descrivevano una particolare dislocazione dei campanili in questa città in età medioevale, ma sostanzialmente possiamo osservare come ciò avvenga secondo principi visivi di orientamento nello spazio e non su di una rete viaria ma indipendentemente, su punti di orientamento dislocati secondo scelte volumetriche che si elevavano su costruzioni basse e meno importanti. Ancora un approccio prettamente compositivo.
Inoltre se le associazioni dei volumi verticali con le torri sembrano appartenere a città proprie della Russia medievale, un altro storicismo apparente, in realtà la serie di fattori primari per la creazione delle sagome dell'edificio fu acquisita dalla collocazione della costruzione nello spazio urbano e anche la struttura funzionale risultò secondaria rispetto alla mole di questo volume, determinata come immensa scultura astratta, essenzialmente una forma.
Forme che sperimentano la commistione funzionale o anche studiano le tecniche e i modi costruttivi di Paesi lontani come gli Stati Uniti e che li adattano ai propri desideri compositivi. Gli esempi di questi esperimenti sostanzialmente di composizione sono infiniti e in qualsiasi scritto di questa interessantissima raccolta si percepisce la tensione dell'architettura di questo periodo verso la rappresentazione di un'idea. Da riflettere se riteniamo che questo sia un insegnamento totalmente compreso anche ai giorni nostri.

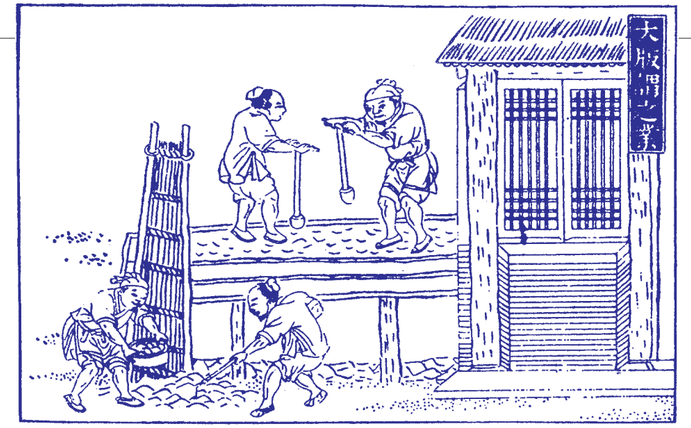
Over the past ten years a host of publications have appeared on architecture during Stalin's time and they are a very mixed bunch. Those which are most specific and closest to us include: Architecture and Ideology in Eastern Europe During the Stalin Era *by A. Aman (MIT 1992);* Architektur der Stalin Zeit *(Prestel, New York 1994);* Les projects urbains staliniens et l'Amerique *by J.-L. Cohen (CCA, Montreal 1995); and* The Stalinization of Soviet Architecture, *by Hugh Hudson (Princeton Press 1994). All these contributions differ in some respect, but they are tied by a common fate: they deal with one of the richest and most extraordinary idea worlds in our age. We do not have in mind the idea world of politics which does not concern us overly here; instead, we refer to the architectural ideas of built form. In fact, architecture and planning in Russia at the time of Stalin were based on the will to concretely shape a quite precise idea that molds and forms the entire landscape. This concept was accompanied by the overt desire to build an exemplary rational world order, in accordance with the model of the Socialist utopia. Substantially, cities were constructed, too. In this sense, the architecture of the Stalin era was historic: since it was driven by the power of an idea, you can call it realist. Undoubtedly, this is one of the reasons young Aldo Rossi fell in love with it and, therefore, defended it with all his might despite the criticisms of those who did not understand. Moreover, that architecture tackled countless compositional problems which very frequently were the subject of theoretical debate, whose tack was not repeatable. They ranged from construction to architectural language, to the approval of a typology and to its impact on urban morphology. At times, there were clues to the study of the permanence of form (like the skyscraper which was repeated no matter what its uses). At other times, Soviet architecture pondered the representativeness of a structure (the subway) or reasoned on the relationship between the Classical and avant-garde languages (the relationship to Constructivism). Restoration, typological decadence, and so forth were also grappled with.*
Basically, at all times these works, with unquestionably inadequate forms and methods, sought to respond to the identity of architecture and institution and to represent its civic sense in a monument.
For example, if we think of the subway and all the facets that it took on in this context, the picture is very clear: the subway was at the heart of the question of "the synthesis of the fine arts". In fact, it was both a technical and architectural construction. In addition, it had a social, aesthetical and psychological mission: educating the taste of the passengers. Furthermore, it was dedicated to them and represented them as Soviet citizens through splendor and luster (columns, marble, great vaults, etc.) once reserved for the wealthy alone. These were the premises that engendered this outcome. There are several factors that left this period above any critical discussion and make it also rich in unsolved issues: the clarity of the ideas and their power; the correspondence between the representative form and the themes of the time; the courageous, albeit questionable, linguistic choices; the extreme tenacity exhibited in pursuing the architectural programs; and decorations as a popular category. Let us consider Andrej Ikonnikow's statements about the city as an artistic whole, a complex city and a work of art; as such, it can be described by categories that concern forms and contents. From this standpoint, Moscow's high-rises can be partially viewed as buildings positioned according to historical and planning reasons, which described the peculiar placing of the campaniles in Medieval Moscow. Yet fundamentally we can observe how that was done according to the visual principles of spatial orientation and not on a street network. Instead, it was done independently, based on points of orientation located according to volumetric choices, and they rise above lower, less important structures. Once again, this approach was purely compositional.
While the association of vertical volumes with towers seems to belong to Medieval Russian towns another apparent historicism – the series of primary factors for the creation of the shapes of the structures – was actually acquired from the placement of the buildings in the urban space. Also, the functional structure turned out to be secondary compared to the immensity of this volume, created as an enormous, abstract sculpture, essentially a form.
The forms experimented with functional mixtures or studied the techniques and building methods of distant nations, like the United States, adapting them to their own compositional desires. The instances of these substantially compositional experiments are infinite. In any essay of this very interesting collection one perceives the bent of the architecture of the time to the representation of an idea. This moves us to reflect, for this teaching is totally comprehended even now.

"Architettura cinese. Il trattato di Li Chieh".

A cura di Fiorenzo Bertan e Gabriele Foccardi.
UTET 1998, Torino, 1998
(pp. 125, s.i.p.).

di Maria Garbari Clauser Per quanto tutto ciò che concerne la Cina antica abbia affascinato sin dai tempi storici viaggiatori e mercanti provenienti dall'occidente, che ne descrissero le *mirabilia* nei loro resoconti di viaggio a partire dalle storie di Marco Polo, via via sino alle relazioni del gesuita Matteo Ricci, la nostra conoscenza dell'architettura cinese rimane estremamente limitata e legata più all'immagine che a un'effettiva indagine storica. Le prime opere di rilievo della sinologia occidentale in materia risalgono infatti agli anni Quaranta e Cinquanta del nostro secolo. È dunque di notevole interesse questa strenna UTET 1998 che, grazie anche all'introduzione e al commento di Fiorenzo Bertan e Gabriele Foccardi, propone ampi stralci dei *Precetti di architettura* redatti all'inizio del XII secolo durante la dinastia dei Sun settentrionale (960-1126 d.C.) da Li Chieh (1055-1110). Nulla potrebbe essere più lontano dalla trattatistica occidentale, che anche nei suoi esempi più alti si preoccupa e occupa di definire, spesso con pedanteria, particolari architettonici e costruttivi, tralasciando ogni riferimento a una più vasta visione ambientale.
Dopo le osservazioni preliminari e l'indice, Li Chieh esordisce delineando mirabilmente con pochi tratti la storia e la cultura di un popolo: un tempo (di cui Li Chieh conserva memoria attraverso le parole del filosofo Mo Tzu, ca. V. sec. a.C.) gli uomini "vivevano in caverne o malsane abitazioni scavate nel suolo". L'aspetto favolistico di questa affermazione è smentito dalla citazione della fonte da parte di Li Chieh e dall'archeologia che ha documentato l'uso di case scavate nel loess a partire dalle epoche predinastiche Shan e Chou. "Poi i santi sovrani dell'antichità fissarono le norme e i riti per l'edificazione delle magioni dei sovrani e delle case dei cittadini" all'interno di mura che proteggono sovrano e popolo. Dunque è presentata un'autorità che codifica le norme dell'architettura e le ritualizza per il bene comune. Compare sin dalle prime pagine dei *Precetti* lo spirito filosofico-simbolico che pervade la cultura cinese e fa sì che accanto alla trattatistica tecnico-estetica qual è questa di Li Chieh convivano altre norme, altrettanto ben codificate, che interessano il geomante esperto di feng shui, il prete taoista esperto di rituale, il carpentiere. Era un'architettura conservatrice, rigidamente codificata che tuttavia, se poco concedeva alla fantasia dell'architetto costruttore, mirava alla ricerca dell'armonia tra edificio, paesaggio e persona umana. Tutto questo traspare anche nel trattato di Li Chieh, che dedica ampio spazio al problema dell'orientamento dell'edificio, rigorosamente secondo l'assialità sud-nord, perché è il fronte meridionale, portatore di luce, yang, quello positivo del feng shui, disciplina che sebbene Li Chieh non nomini esplicitamente, è implicitamente compresa nel suo argomentare. Ecco ancora i capitoli dedicati alla pendenza e alla curvatura del tetto, alle grondaie e ai loro ornamenti, alle porte e alle finestre, ai decori di diverso tipo dove, unitamente alle norme tecniche se ne precisa il carattere propiziatorio o rituale. Un aspetto fondamentale del trattato di Li Chieh è la complessa e minuziosa analisi delle componenti lignee, sia per quanto riguarda l'aspetto strutturale che i decori, le misure e le proporzioni. È questo infatti il componente principale dell'architettura cinese, elemento yang, adatto alla vita che si svolge sopra la terra, contrapposto ai sepolcri in pietra o terra, yin, posti dentro la terra. Aliena al concetto di monumentalità ed eternità dell'edificio in pietra la concezione architettonica dei cinesi ha privilegiato la conservazione dei tipi e delle forme, un'architettura rituale orientata alla funzionalità e fruibilità degli edifici in una continua ricerca di armonia con l'ambiente. Non va dimenticato il lato più concreto che ha ispirato l'evoluzione di queste peculiari scelte architettoniche: le grandi pianure alluvionali della Cina, dove si concentra la maggior parte della popolazione, possono essere rifornite con difficoltà di materiali lapidei. Del resto anche il legname era trasportato dalle regioni montane periferiche: a lungo è esistito un popolo dei fiumi che viveva sulle zattere costruite per il trasporto dei tronchi d'albero. Ma sicuramente le leggere ed elastiche strutture lignee degli edifici cinesi, assemblate a incastro, sono le più adatte a sopportare oscillazioni e assestamenti più o meno spontanei dell'edificio in un Paese ad alto rischio sismico. Ma la necessità che pure sottende il fiorire di questa peculiare e mirabile architettura scompare o per lo meno diventa un sottinteso e prevedibile carattere delle costruzioni per fruire senza violenza del paesaggio naturale in cui l'edificio e l'uomo con esso deve inserirsi. E tuttavia la ricercata introversione della casa cinese, la sua mimesi con il paesaggio contrastano con il suo aspetto appariscente, più evidente proprio all'osservazione fatta da lontano per il segno deciso, oltre il muro di cinta, di mensole e gronde ornate da animali meravigliosi, il tetto ricurvo coperto di tegole colorate. E dopo le descrizioni di regole e usi codificati da Li Chieh nei *Precetti di architettura* ritorna intatta la meraviglia del veneziano Marco Polo davanti alla nobilissima città di Quinsay nell'impero di Qubilay Khan, rifondendo nell'immaginario esotico che per secoli ne fu alimentato la traccia storica di un meticoloso documento della scienza del costruire dell'antica Cina.

Modellino di casa (sec. II d.c.). Terracotta dipinta.
Model home (2nd century AD). Painted terra-cotta.



Costruzione di un muro in terra pressata. Illustrazione del *Dizionario dei commenti di letteratura (Erh Ya)* di autore anonimo del sec. IV.
Building a packed earth wall. Illustration from Dictionary of comments on Literature (Erh Ya)*, written in the 4th century by an anonymous author.*

Western travelers and traders have described the marvels of ancient China in the accounts of their journeys, from Marco Polo's tales to the narratives of the Jesuit Matteo Ricci. Despite their fascination with it, our knowledge of Chinese architecture still is extremely limited, depending more on the imagination than authentic historical studies. In fact, the first significant works of Western sinology on this subject did not appear until the 1940s and 1950s.
Therefore, this 1998 publication by UTET is very interesting, thanks in part to the introduction and observations by Fiorenzo Bertan and Gabriele Foccardi. It contains ample selections from the Precepts of Architecture, *written in the early twelfth century during the Northern Sung dynasty (960-1126 AD) by Li Chieh (1055-1110). This work is a far remove from Western treatises; even the loftiest ones focus on defining architectural and constructional details, often pedantically. Our Western authors totally neglected a broader environmental vision.*
After his introductory remarks and the table of contents, Li Chieh kicked off by wonderfully outlining briefly the history and culture of a people. There was a time when mankind "lived in caves or unhealthy homes excavated in the ground" (Li Chieh knew about this through the words of the philosopher, Mo Tzu: ca fifth century BC). This hard-to-believe statement is confirmed by Li Chieh's quotation of the source; also, archaeology has uncovered underground dwellings in Loess from the pre-dynastic Shang and Chou eras. "Then the sovereign saints of antiquity established the standards and rites for the construction of the sovereign's mansions and the citizen's houses" within the city walls that protected the king and his people. So, the writer presented an authority which drew up the architectural norms and ritualized them for the common wealth. From the very outset, the Precepts *exhibits the symbolic philosophical spirit that pervades Chinese culture; for this reason, alongside the aesthetical and technical treatise like Li Chieh's there were other equally precise standards. They concerned the geomancer who was specialized in Feng Shui, the Taoist priest who was a ritual expert and the carpenter. It was a conservative, rigidly defined architecture; however, though it did not leave much room for the imagination of the architect who built the structures, it sought to create harmony between the building, landscape and human beings. All this is apparent in Li Chieh's treatise, which devotes a great deal of space to the problem of building orientation, which respected a strict north-south axis. This was because the south front, bringing light – yang – was the positive one for Feng Shui; even though the author did not explicitly mention this discipline, it is implicitly embraced in his reasoning. As a matter of fact, there are chapters on the slope and curvature of the roof, gutters and their ornaments, doors and windows, the various types of decorations (besides the technical norms, their propitiatory or ritual character was specified).*
A fundamental feature of Li Chieh's treatise is the complex, meticulous analysis of the wood components, both structural members and trim; the sizes and proportions are given. In fact, wood was the principal material employed in Chinese architecture, a yang element, suitable for life on the earth's surface. On the contrary, the stone or earthen sepulchres – yin – were subterranean. China's architectural concept, foreign to the idea of monumentality and eternity of stone buildings, favored the conservation of typologies and forms, a ritual architecture which opted for functional, useable buildings. And harmony with the setting was a steady quest.
One should not forget the more concrete factors that contributed to the evolution of these peculiar architectural choices: the great alluvial plains of China where most of the people live do not have much stone at all. On the other hand, even the lumber was transported from the outlying mountainous regions; for a long time river people lived on the rafts built to carry logs. Surely, the light, elastic wood structures of Chinese buildings, assembled of jointed lumber, are the most suitable to withstand the swaying and more or less spontaneous adjustments of a nation where earthquakes are common. But the need underlying the blossoming of this uncommon, amazing architecture vanished, or at least it became an expected, implied trait of the structures in order to enjoy non-violently the natural landscape in which both humanity and the building have to fit.However, the sought after introversion of Chinese houses and their blending with the landscape contrast with the most conspicuous feature, which is even apparent to observers from a distance. I mean the marked sign of corbels, eaves embellished with marvelous animals and the curved roofs covered in colored tiles visible beyond the perimeter wall. After the descriptions of the rules and customs codified by Li Chieh in his Precepts of Architecture *the marvel of the Venetian, Marco Polo, before the noble city of Quinsay in the empire of Qubilay Khan returns in full. For ages an exotic consciousness enveloped what is revealed by the meticulous historical document of ancient Chinese building methods.*

"Marina Abramović. Objects Performance Video Sound".

A cura di Chrissie Iles.
Museum of Modern Art, Oxford - Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart 1996 (pp. 144, s.i.p.).

di Maurizio Bortolotti Marina Abramović, premiata a Venezia nel '97 con il Leon d'oro per le Arti Visive, ha fondato la propria opera sull'interazione tra il corpo e l'ambiente inteso come grande campo di forze gravitazionali nel quale essa ha creato, e ricrea ogni volta, una dimensione contemplativa come tramite tra chi assiste alla performance e chi la produce. A partire dal corpo sottoposto a una serie di 'prove' o *perform-ance* per misurarne le possibilità fisico-mentali, essa è giunta negli anni '80 a un ampliamento della dimensione individuale implicita nella performance radicandola nella totalità del mondo inteso come ambiente nel quale si attua un intreccio di popoli e di culture intersecantisi con quella occidentale.
Nell'opera-performance *Nightsea Crossing/Conjunction* del 1983, la Abramović, l'artista Ulay, un lama proveniente dal Tibet e un rappresentante dal popolo Pintubi proveniente dal deserto australiano si sono incontrati al Sonesta Koepelzaal di Amsterdam attorno a un tavolo circolare ricoperto di un sottile strato d'oro e sono rimasti senza parlare e mangiare per quattro giorni. L'immagine essenziale di questa performance sembra esprimere una condizione di universalità nella quale si radica la dimensione estetico-contemplativa dell'opera di Marina Abramović, a partire dall'avvenimento dell'incontro sancito dalla stretta osservanza di precise regole di comportamento. Nell'opera si colgono i due poli entro cui si è sviluppato il lavoro dell'artista: la dimensione dell'azione fisica della performance in senso stretto da un lato, l'ampliamento territoriale e la relazione al contesto geografico dei luoghi che dispongono verso una sorta di universalità concreta dall'altro. Così, in un'intervista del 1978 l'artista afferma: "La performance deve essere fatta in un tempo dato e in quel tempo tu vedi l'intero processo e la scomparsa di quel processo allo stesso tempo, e successivamente non ti rimane nulla, soltanto la memoria". Da queste parole può essere ricavata la chiave per comprendere la dimensione contemplativa che si costituisce all'interno del lavoro della Abramović: la processualità che nasce e muore si fissa nella memoria, quale momento di sintesi dello sguardo *a posteriori*. Perciò, nelle *performances* degli anni '70 essa cerca di sviluppare azioni nelle quali la ritualità dei preparativi e dell'esecuzione creano il distacco necessario, quasi allucinato, e costituiscono il tracciato psicofisico entro cui l'azione artistica si consuma lasciando tenui tracce negli oggetti abbandonati dopo la performance. Per esempio, in *Rhythm 10* l'artista colpisce ripetutamente con una serie di coltelli lo spazio tra le dita della sua mano, cambiando coltello ogni volta che si ferisce. Il senso del materiale vivo rappresentato dal proprio corpo, dal sangue e dall'azione accelerata viene ricondotto a una ritualità ossessiva che appare come un tentativo di autotrascendimento della dimensione dell'azione verso una condizione contemplativa di cui rimane memoria solo nella documentazione fotografica. In questo senso i primi lavori della Abramović contengono una spinta utopica a trascendere la condizione fisica, creando una propria dimensione estetica all'interno della ritualità del gesto e dell'azione condotta a buon fine.
E in anni più recenti l'artista dichiara: "Quando sono andata in Tibet e dagli aborigeni e sono stata introdotta ai rituali Sufi, ho visto che tutte queste culture spingono il corpo alle condizioni fisiche estreme per costruire un salto mentale [...] La performance è stata la forma che mi ha reso capace di saltare a quell'altro spazio e dimensio-

ne". Si avverte in queste parole l'apertura verso il mondo inteso come territorio culturalmente denso. Di questa relazione e peregrinazione per il mondo sono traccia e testimonianza molti video e oggetti realizzati con pietre e materiali naturali, quali quarzo, ametista, lapislazzuli, legno e ferro. Il processo di oggettivazione che subisce la performance si avverte anche nella dimensione oggettuale delle 'tracce' che essa lascia dietro di sé. Così, in *Shoes for Departure* sei paia di calzature, ricavate in altrettanti pezzi di ametista, alludono a una partenza per un viaggio verso una dimensione non fisica che si intreccia saldamente però con quella interamente fisica del mondo, del quale la corporeità del minerale costituisce la traccia e insieme l'elemento generatore di quello spazio circostante che si rivela come presenza incombente e intangibile, e diventa inoltre elemento atto a favorire la contemplazione da parte dello spettatore.

Marina Abramović, '97 winner of the Venice Golden Lion for Visual Arts, has based her work on the interaction between the body and the environment. The latter is interpreted as a large gravitational force field where she has created (and recreated each time) a contemplative dimension as a link between the performance's spectators and who produces it. Initially, the artist 'tested' the body in various ways or put it through certain paces to measure its physical and mental possibilities. Then, in the 1980s, she extended the individual dimension implicit in the performance, rooting it in the entire world; that is, in a environment in which a mixture of peoples and cultures differing from the West's coalesce. In the performance Nightsea Crossing/Conjunction *of 1983, Abramović, the artist Ulay, a Tibetan lama and a representative of the Pintubi people of the Australian desert met at Amsterdam's Sonesta Koepelzaal. They were around a circular table covered in a thin layer of gold; they neither spoke nor ate for four days. The spare image of this performance seems to express a universal condition in which the aesthetical-contemplative dimension of Marina Abramović's work is anchored. From the beginning, the meeting strictly observes precise rules of behavior. This work exhibits the two facets in which the artist's creations have developed. One is the dimension of physical action in the performance, taken narrowly; the other is the territorial expansion and relationship to the geographical context of places that have a leaning for a kind of concrete universality. In a 1978 interview the artist asserted: "The performance has to be made in a given time and in that time you see the entire process and the vanishing of that process at the same time. Afterwards, you have nothing left, only the memory". This affirmation can help us comprehend the contemplative dimension established inside Abramović's work: the process that is born and dies remains in our memory, as a moment summing up the a posteriori look. So, in her 1970 performances, she sought to develop actions in which the ritual of the preparations and execution created the necessary (nearly hallucinated) detachment; it constitutes the psychophysical framework in which the artistic action burns out, leaving tenuous traces in the objects left behind after the performance. For example, in* Rhythm 10 *the artist repeatedly struck blows with some knives in the space between the fingers of her hand, changing the knife each time she wounded herself. The sense of the living material represented by her own body, the blood and by the speedy action were tied to an obsessive rituality which appears to be an attempt to transcend the dimension of action towards a contemplative condition in which only photography's memory remains. In this sense, Abramović's early works contained a utopian drive to transcend the physical condition, creating one's own aesthetical dimension within the rituality of gesture and successful actions.*

More recently, the artist stated: "When I went to Tibet and visited the Aborigines and discovered the Sufi ritual, I saw that all these cultures push their bodies to extreme physical conditions in order to construct a mental leap [...] Performance was the form that enabled me to leap to that other space and dimension". Underlying this remark is the opening to the world as a culturally dense land. This relationship and wandering about the world is testified by many videos and objects made from stones and natural materials, such as quartz, amethyst, lapis lazuli, wood and iron. The process of transforming things into objects that the performance undergoes can also be noted in the objectlike dimension of the 'traces' it leaves behind. In Shoes for Departure, *for instance, six pairs of shoes, made from six pieces of amethyst, allude to the departure on a journey towards a non-physical dimension that, however, is solidly interwoven with the purely physical world. The materialness of the min-eral represents a trace of it while, simultaneously, being the generator of the surrounding space that turns out to be an impending, intangible presence. Furthermore, it becomes an element that favors the audience's contemplation.*

"Diritto per architetti geometri ingegneri".

Marco Casavecchia, Lorenzo Bonomo, Giorgio Campanino, Alfredo Formantici, Giorgio Santilli. Utet, Torino, 1997
(pp 561, Lit 130.000.)

di Teodoro Dalavecuras *Diritto per architetti, geometri, ingegneri* "ha lo scopo di aiutare architetti, geometri e ingegneri ad affrontare i frequenti problemi giuridici che si incontrano nell'esercizio della professione". È organizzato in otto parti che trattano, rispettivamente, gli aspetti: 1) dello *status* professionale (iscrizione agli albi, funzionamento degli ordini professionali, conflitti di competenze tra architetti, geometri e ingegneri); 2) delle categorie generali degli incarichi professionali (da privati, da pubbliche amministrazioni ecc.); 3) degli incarichi di progettazione, direzione lavori e collaudi (normativa tecnica di interesse dei progetti, direzione lavori, collaudo ecc.); 4) degli incarichi di pianificazione urbanistica e commerciale (piani urbanistici in generale, ERP, varie specie di piani commerciali); 5) degli altri incarichi (incarichi specifici per geometri, di consulente e perito, in procedure arbitrali ecc.); 6) dei compensi e delle norme sul diritto d'autore; 7) della responsabilità civile e penale (distinta in funzione dei diversi tipi d'incarico e comprensiva dei profili assicurativi); 8) della deontologia professionale (con opportuni chiarimenti in merito a procedimenti disciplinari ecc.).

Su tutti questi aspetti l'opera offre un'informazione normativa, giurisprudenziale e di prassi amministrativa completa e di agevole comprensione, con chiari rimandi ai testi normativi essenziali e senza quella fastidiosa abitudine di non pochi 'commentatori' giuridici (a cominciare dagli estensori delle circolari ministeriali) di gabellare per spiegazione una parafrasi (spesso poco chiara) di norme già di per sé ambigue. E senza farsi condizionare dalle astratte e talora del tutto casuali classificazioni giuridiche, ma sforzandosi viceversa di raccogliere gli argomenti secondo criteri tematici inerenti alla pratica professionale.

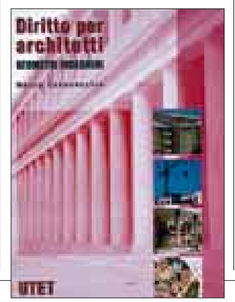
Si sarebbe indotti a definire 'completa' un'opera come quella che qui si presenta. Ma attenzione! Sono gli stessi autori ad avvertire che le cinquecentosessantuno pagine di grande formato in cui si compendia la loro fatica non bastano ad accogliere l'intero "scibile giuridico" di interesse degli architetti, dei geometri e degli ingegneri. Gli autori dell'opera (oltre a Marco Casavecchia – che compare sulla copertina – Lorenzo Bonomo, Giorgio Campanino, Alfredo Formantici e Giorgio Santilli) introducono questa avvertenza con nonchalance, quasi fosse ovvio che un tomo di oltre un chilo di peso è sufficiente per contenere soltanto le specifiche norme di condotta cui i professionisti tecnici devono attenersi nel loro lavoro (poi ci sarebbero tutte le altre...). Ed è così. Non certo per colpa degli autori, che sono arrivati a capo di un lavoro egregio. È un fatto, tuttavia, che all'alba del Duemila, i cittadini italiani (cittadini?) sono tuttora privi del diritto di sapere quali siano i loro diritti e i loro doveri (perché riconoscere l'impossibilità di contenere in un pur imponente volume l'intero "scibile giuridico" in materia, significa esattamente questo). Grazie a un impiego indiscriminato, alluvionale, irresponsabile e di frequente strumentale (cioè inteso non a dettare norme di condotta, ma piuttosto a predisporre strumenti di pressione e di condizionamento del privato cittadino) della 'legge', la condizione degli italiani è probabilmente peggiore di quella della Milano spagnola meticolosamente descritta dal Manzoni nei *Promessi Sposi* (senza, peraltro, che i suoi compatrioti vi abbiano mai fatto gran caso). E c'è da temere che, se cambierà, non cambierà in meglio.

Se è così – né si può ragionevolmente dubitarne – la tecnica espositiva scelta dagli autori di questo manuale è particolarmente felice: anziché inseguire una completezza impossibile si sono sforzati di attirare l'attenzione dei loro lettori sulle situazioni tipiche nelle quali si pone il problema del rispetto di norme giuridiche per il professionista. Individuate così singole "aree di rischio", il manuale offre un quadro generale della normativa di volta in volta applicabile: quadro che – a seconda dei casi – sarà bastante a sciogliere i dubbi del professionista, oppure fornirà gli elementi di base per la ricerca ragionata di un'assistenza tecnico-giuridica di carattere specialistico; anche perché, nelle condizioni attuali di quello che – con involontaria ironia – si chiama l'ordinamento giuridico italiano, anche la ricerca di un'assistenza legale non è il più semplice dei problemi.

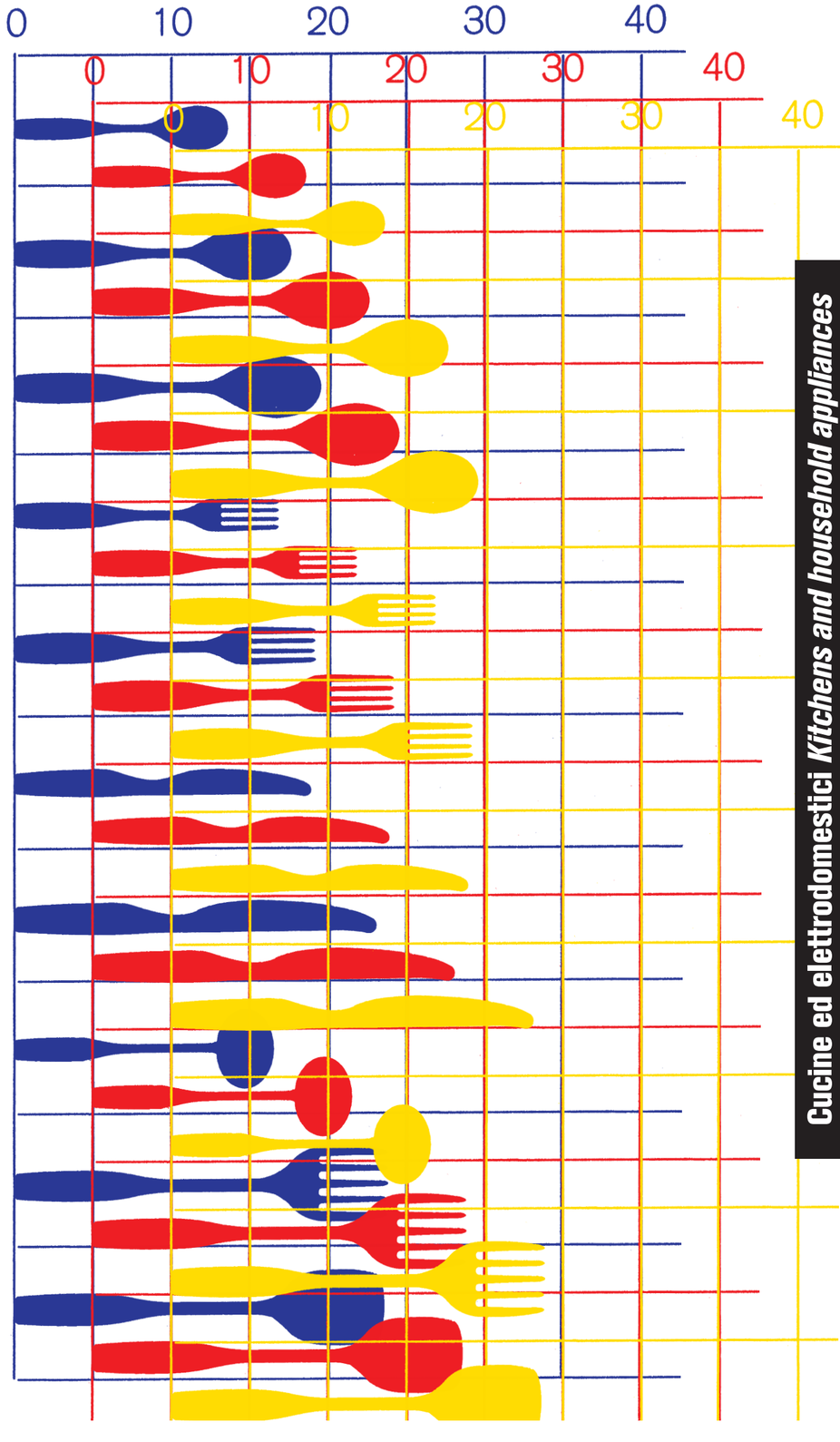
"The purpose of this volume is to help architects, surveyors and engineers tackle the juridical problems one frequently encounters during one's career". It is divided into eight sections covering: 1. The professional status (application for the register, how the professional associations' work, conflicts of competency between architects, surveyors and engineers); 2. The general categories of professional commissions (private clients, the government, etc.); 3. Commissions in volving design, works supervision and testing (the technical regulations concerning design, works supervision, testing, etc.); 4. Town planning and commercial commissions (master plans in general and the various sorts of commercial plans); 5. Other commissions (specific commissions for surveyors, as consultants and experts, in arbitration proceedings, etc.); 6. Fees and copyright laws; 7. Civil and criminal liability (studied according to the various types of commissions and including the insurance information); 8. Professional ethics (including information on disciplinary procedures, etc.). On all these facets the publication offers complete and clear information on the laws, regulations and administrative procedures. There are straightforward references to the essential texts, without the annoying habit shared by more than a few juridical 'commentators' (beginning with those who compile the ministerial circulars) to pass off as an explanation (a frequently hazy) paraphrase of ambiguous laws. Also, the authors did not get trapped in the abstract and, at times, purely accidental juridical classifications; rather, they made an effort to arrange all the topics according to themes concerning practicing one of these professions.

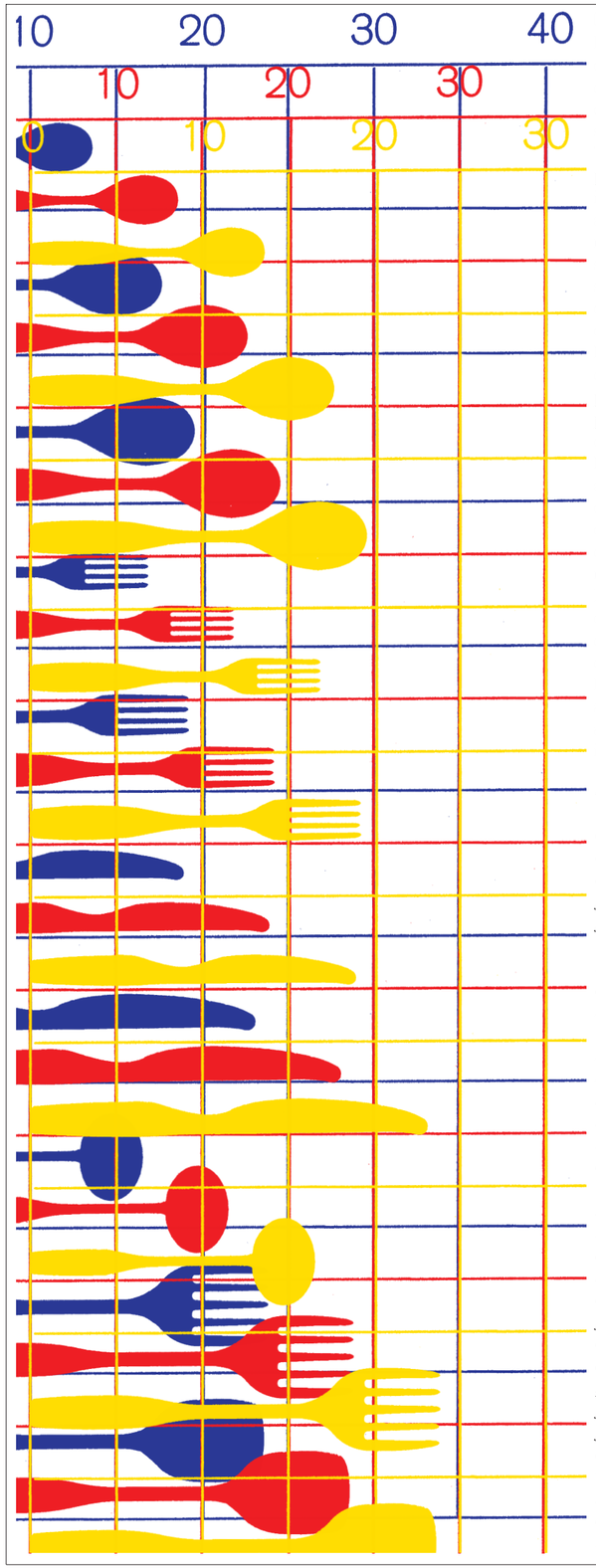
One might be tempted to call a work such as this 'complete'. But a warning is necessary. The authors themselves alert the reader that the 561 large pages of the work do not suffice to embrace the entire scope of juridical knowledge concerning architects, surveyors and engineers. The writers are Marco Casavecchia, Lorenzo Bonomo, Giorgio Campanino, Alfredo Formantici and Giorgio Santilli; they nonchalantly mention this danger, almost as if it were obvious that a book weighing over one kilogram does not suffice to accommodate just the specific rules these professionals have to obey in their profession. (There are other regulations and laws, too).

And that is the case, though the authors certainly cannot take the blame for this after doing such a fine job. However, it is a fact that, on the eve of the twenty-first century the citizens (citizen ?) of Italy still do not have the right to know what their rights and duties are. (As a matter of fact, not being able to contain all the juridical knowledge on the subject in such an imposing volume means exactly this). Thanks to the indiscriminate, irresponsible flooding by laws, the Italians are probably worse off than those who lived in Milan under Spanish rule, so meticulously described by Manzoni in The Betrothed *(but his compatriots do not seem very upset by this). Moreover, frequently the laws are designed to act as tools for pressuring and conditioning the citizens, rather than acting as rules of conduct. And we fear that if any changes are made, they will be for the worse. If this is the case – you cannot reasonably doubt it – the explanatory technique chosen by the authors of this handbook is particularly good. Instead of chasing completeness, they focused on the typical situations in which the question of obeying the laws is put before the professional. Once these single danger zones were pinpointed, the manual offers a general picture of the laws and regulations applicable in each case. Either this will suffice to eliminate his or her doubts, or it will offer the basic instruments for finding specialized juridical assistance. This is necessary because, in what is (involuntarily) ironically called Italy's legal system, finding an attorney is no easy task.*



RASSEGNA





Cucine ed elettrodomestici

Basi e pensili distribuiti lungo le pareti secondo composizioni lineari unitarie: questa configurazione dell'arredo della cucina – ottenuta mediante elementi di misure prefissate da aggregare secondo un progetto finalizzato a una determinata destinazione – sembra messa in discussione dell'industria di settore a favore di soluzioni basate su blocchi modulari specializzati.
Tale evoluzione potrebbe prefigurare una trasformazione profonda: il passaggio dei mobili da cucina da arredi fissi (parte dell'architettura degli interni) a mobili tout court, anche se specializzati e talvolta ibridati con le apparecchiature elettriche che sinora hanno ospitato (a incasso) pur rimanendone separati. Se così fosse, l'evoluzione del progetto domestico segnerebbe una tappa importante, quella che vede gli arredi della cucina staccarsi dalle pareti, muoversi verso altri ambienti, pur conservando il loro carattere e la loro specializzazione. Siano moduli per cuocere, per preparare i cibi, per lavare, per conservare le provviste, essi non sono più staticamente legati alle pareti, ma vivono accostati gli uni agli altri, secondo una configurazione che può variare nel tempo (per l'aggiunta di nuovi moduli) o perché è mutato il contesto ambientale (magari a seguito di un trasloco). Il processo di trasformazione riguarda sia i costruttori di mobili sia i produttori di elettrodomestici. Nel settore delle apparecchiature da incasso non mancano le novità, ma l'industria del settore propone ora anche numerose apparecchiature che sviluppano i concetti dell'incasso in blocchi autonomi dagli arredi, recuperando le funzioni e l'estetica tipiche degli apparecchi per cucina del passato. In alcuni casi, fornelli pensati per le cucine dei grandi chef sono stati adattati all'uso domestico, pur conservando tutte le funzioni richieste dalla preparazione dei cibi di tipo professionale.
In realtà, il processo di frantumazione degli arredi era iniziato con la comparsa del bancone cottura/lavaggio ed è proseguito con la riconquista dell'autonomia da parte del frigorifero (ora terreno di sperimentazioni decorative discutibili). Anche tutto quanto le apparecchiature nascondono al loro interno – in termini di innovazioni finalizzate al risparmio energetico e alla sicurezza – nonché i nuovi materiali e finiture proposti dai costruttori di arredi costituiscono un inesauribile campo di esplorazione. Trasformazioni e innovazioni di cui il servizio che segue dà un piccolo saggio.

Kitchens and household appliances

Bases and wall units lined up along the walls in deference to unitary linear compositions. This configuration of the decor of a kitchen – achieved by means of elements to be clustered in accordance with a design aimed at a certain application – seems to have been made the subject of a debate by both furniture industrialists and producers of household appliances, in favour of fragmented solutions, based on specialized modular units.
This evolution may be the precursor of a profound transformation involving the transition of kitchen furniture from fixed interior decors (part of the architecture) to furniture pieces on their own, even though specialized and sometimes cross-bred with electric equipment that they housed up to now (built-in) while remaining separate and distinct fron one another. If that were so, the evolution of domestic design would arrive at an important stage, that sees kitchen furnishings stand away from the walls, moving toward other rooms, while keeping their own character and specialties intact. Whether they be modules for cooking, preparing foods, washing or preserving provisions, they are no longer anchored to walls, but live combined with one another, in compliance with a configuration that may vary with the passage of time (through the addition of new modules) and because the environmental context has changed (perhaps as the result of a move). Taking part in the process of transformation are both manufacturers of furniture and producers of household appliances. In the built-in sector there is no dearth of novelties, but the household appliance industry is now offering numerous units that develop the concepts of the built-in into autonomous groups of furnishings, retrieving the functions and aesthetics typical of equipment for kitchens in the past. In some cases, stoves dreamed up for the kitchens of great chefs have been adapted to domestic use, while keeping pristinely intact all the functions called for by the preparation of professional type dishes. As a matter of fact, the break-up of furnishings started when the cooking/washing units made their debut and were followed by the reconquest, by the refrigerator, of its autonomy (now a terrain of rather questionable decorative experiments). All the equipment conceals within it – in terms of innovations aimed at saving energy and safety of use – new materials and finishes offered by manufacturers of furnishings, which constitute an inexhaustible field of exploration. Transformations and innovations of which the pages that follow give you a small sample.

La cucina secondo John Pawson
Per John Pawson la semplicità è una filosofia di progetto e un modo di vivere. Eliminato tutto ciò che è estraneo, rimane l'essenziale. Ispirandosi al concetto di 'Wabi' – povertà volontaria – il progettista toglie il superfluo, liberando e arricchendo allo stesso tempo il risultato finale. Applicato agli arredi per la cucina, il suo modo di operare si è tradotto in un sistema (il primo di serie della Obumex, azienda fondata nel 1960 per la produzione di arredi per la scuola, poi specializzatasi anche in arredamenti per cucina su misura) che enfatizza semplicità e funzionalità usando un ristretto numero di materiali e senza concessioni ai dettagli accattivanti. Spazi, volumi, luci e proporzioni sono di assoluta qualità architettonica.

The kitchen according to John Pawson
Simplicity, for John Pawson, is not only a design philosophy but also a way of life. Having gotten rid of everything that's alien, what remains is the essential. Drawing inspiration from the 'Wabi' concept – voluntary poverty – the designer removes the superfluous, while setting free and enriching the final result. Applied to furnishings for the kitchen, his way of working has been translated into a system (the first mass-produced item from Obumex, a company that was founded in 1960 for the production of furnishings for schools, then specialized in made-to-order kitchen furnishings) that spotlight simplicity and functionalism while using a limited number of materials and without yielding to the temptation to stick in a mass of fancy detail work. Spaces, volumes, lights and proportions are nothing if not architectural in quality.

John Pawson Progettista *Designer*
OBUMEX
Diksmuidestraat 121, B-8840 Staden (Belgio)
+32-51 - 70.50.71 **F** +32-51 - 70.50.81

Ceci n'est pas une truelle
Non è una cazzuola ma una paletta per dolci! Con la consueta ironia, Starck prende un oggetto e ne stravolge le destinazione, alla luce di funzioni che talvolta si somigliano (quanti dolci, ahimè, possono avere la pesantezza e la vischiosità della malta!). La descrizione da catalogo recita: pala per torta in acciaio inossidabile 18/10 con manico in legno di acero. Dimensioni: cm 25,3x7,8x6,9H.

Ceci n'est pas une truelle
It's not a trowel but a shovel for cake! With his customary screwball wit, Starck takes an object – any object – and turns it upside down, in the light of functions that sometimes resemble one another (how many desserts have you had that are as heavy and sticky as mortar!) The description in the catalogue puts it this way: a shovel for cake in 18/10 stainless steel with a handle in maple. Dimensions: 25.3x7.8x6.9 H cm.

Philippe Starck Progettista *Designer*
OFFICINA ALESSI - ALESSI
Via Privata Alessi 6, 28023 Crusinallo (Verbania)
0323 - 86.86.11 **F** 0323 - 64.16.05
E-mail: pub@alessi.it **http:** //www.alessi.it

Allegra Starck
Con bocca di erogazione fissa e angolo di rotazione di 360°, «Allegra Starck» è un miscelatore monocomando adatto anche a installazioni con blocchi-cucina a isola, nei quali anzi la sua inconfondibile linea potrà essere adeguatamente apprezzata. È dotato di miscelazione a cartuccia ceramica con tre dischi. Finitura cromata.

Allegra Starck
With an immovable outlet and full-circle rotation angle of 360°, «Allegra Starck» is a single-control mixer that is also eminently suited to installations with 'island' kitchen units, in which its unmistakable line can be properly appreciated. It comes equipped with a mixer featuring a three-disk ceramic cartridge. Chromium-plated finish.

Philippe Starck Progettista *Designer*
HANSGROHE®
Postfach 1145, D-77757 Schiltach (Germania)
+49-7836 - 510 **F** +49-7836 - 51.13.00
IN ITALIA: HANSGROHE
S.S. 10 Km 24,4, 14019 Villanova d'Asti (Asti)
0141 - 94.66.94 **F** 0141 - 94.65.94

Piani di cottura e forni in acciaio
I nuovi piani di cottura («P64» da 60 cm e «P75», da 70 cm a 5 fuochi, di cui uno Ultrarapido) e i forni da incasso elettrici («F65», «F67» e «F610», rispettivamente a 5, 7 e 10 funzioni) progettati da Piano Design Workshop per Smeg hanno caratteristiche che non passano inosservate: a cominciare dal profilo arrotondato del pianale del piano di cottura, sul quale spiccano bruciatori di nuova concezione, griglie a quattro bracci (una per bruciatore) che non necessitano di riduttori per le pentole piccole, simboli e marchio stampati a rilievo. Nei forni, invece, colpisce la luminosità interna attribuibile all'illuminazione (900 lux garantiti da due lampade alogene), alla cavità in acciaio, alla bacinella in vetro in dotazione come leccarda e all'ampiezza dell'oblò (a vetri termoriflettenti). Il materiale usato in tutti gli apparecchi (acciaio inox 18/10, spessore 9 decimi di millimetro) garantisce solidità e lunga durata, mentre lo stampaggio in pezzo unico, senza riporti, evita giunzioni e angoli difficili da pulire.

Cook tops and ovens in steel
Smeg's new cook tops («P64» measuring 60 cm in width and «P75», 70 cm in width with 5 burners) and electric built-in ovens («F65», «F67» and «F610», respectively, with 5, 7 and 10 functions), designed by Piano Design Workshop for Smeg, vaunt features you can't help noticing. Starting with the rounded profile of the platform of the cook top, on which burners based on a new conception are an eye-catching item, grills with four arms (one for each burner), which need no reducers for small pans, and symbols and trademark in raised characters.
In ovens, on the other hand, what impacts the onlooker is inner luminosity that can be attributed to lighting (900 lux guaranteed by two halogen lamps), the cavity in steel, the basin in glass supplied with the unit as a dripping-pan and the width of the porthole (with heat-reflecting glass panels). The material used in all the units (stainless steel 18/10, thickness 9 tenths of a millimeter) guarantees solidity and long life, while moulding in a single piece, without filling material, does away with joints and corners that are hard to clean.

Piano Workshop Progettista *Designer*
SMEG
Via Circonvallazione Nord 36, 42016 Guastalla (RE)
0522 - 83.77.77 **F** 0522 - 82.54.30 **Tlx** 530008
E-mail: smeg@smeg.it
http: //www.pragmanet.it/Smeg/Welcome.htm

Artusi
Pellegrino Artusi è l'autore di un famoso libro di cucina da decenni presente nella biblioteca della brava cuoca italiana. Da *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* il progettista ha preso lo spunto per creare un sistema di arredi divisibile in unità funzionali autonome, da aggregare in composizioni a parete, ad angolo o a isola, oppure da integrare con altri modelli Arclinea o da inserire singolarmente nei più diversi contesti abitativi. I blocchi tecnici in acciaio, sollevati da pavimento, i contenitori con ante scorrevoli in vetro acidato o a serranda, le cassettiere e il carrello in alluminio, i pensili e le scaffalature a giorno in faggio bianco formano un insieme rigoroso e duttile, completo e flessibile che garantisce comfort e funzionalità.

Artusi
Pellegrino Artusi is the author of a famous cookbook that has been present for decades in the libraries of talented Italian cooks. It was from Science in the Kitchen and the Art of Eating Well *that the designer got the idea for creating a system of furnishings that could be divided up into independent functional units, clustered into wall, corner or island compositions, added to other Arclinea models or fitted individually into the most widely varied habitational settings. Technical units in steel, raised up off the floor, case pieces with sliding doors in etched glass or with shutters, chests of drawers and trolley in aluminum, wall units and open shelving in white beechwood form a rigorous but pliant, complete and flexible complex that guarantees comfort and functionalism.*

Antonio Citterio con Stefano Gallizzioli
Progettista *Designer*
ARCLINEA - ARC LINEA ARREDAMENTI
Viale Pasubio 50, 36030 Caldogno (Vicenza)
0444 - 39.41.11 **F** 0444 - 39.42.60
E-mail: arclinea@arclinea.it **http:** //www.arclinea.it

Ultraquadra
Progetto rigoroso e dal segno forte che supera i canoni della cucina tradizionale per proporre libere composizioni, «Ultraquadra» viene realizzata su misura ed è disponibile in una vasta gamma di materiali e finiture. Qui è illustrata una composizione con piano e cappa in acciaio, boiserie in legno wengé, basi in alluminio zincato, mensola scolapiatti in wengé, ripiano e lampada.

Ultraquadra
A rigorous design with a powerful sign that has triumphed over the canons of the traditional kitchen to offer free compositions, «Ultraquadra» is made to order and comes in a vast spectrum of materials and finishes. Shown here is a composition with top and hood in steel, paneling in wengé wood, bases in galvanized aluminum, dish-drainer shelf in wengé, shelf and lamp.

Ra.Ri. Progettista *Designer*
WEISSKÜCHEN
Strada Provinciale 69 n.4, 38089 Storo (Trento)
0465 - 68.60.75 **F** 0465 - 68.67.22

Genia
Una cappa in vetro curvato (neutro trasparente o neutro sabbiato, spessore 6 mm, con bordo arrotondato) e un camino in acciaio (nero o bianco) formano «Genia», cappa aspirante di forma archetipa, dotata di un motore centrifugo a tre velocità silenzioso e potente (max 460 mc/h). Il cestello portafiltro in acciaio e il filtro in alluminio possono essere lavati in lavastoviglie. La lampada alogena centrale produce una luce diffusa che illumina perfettamente le pentole e il loro contenuto. «Genia» è disponibile anche interamente in acciaio inox o in metallo verniciato.

Genia
A hood in curved glass (clear neutral or sandblasted neutral, 6-mm thickness, with a rounded edge) and a chimney in steel (black or white) are what constitute «Genia», a hood with a archetypical shape, equipped with a powerful (460 mc/h max) and noiseless three-speed centrifugal motor. The filter basket in steel and aluminum filter can be washed in the dishwasher. The central halogen lamp produces a diffused light that sheds a flawless light over pots and their contents. «Genia» is also available made entirely of stainless steel or a varnished metal.

BARALDI
Via Togliatti 26, 20030 Senago (Milano)
02 - 99.88.341 **F** 02 - 99.88.697

Creation
Il rispetto della natura e degli alimenti, imprint della produzione Electrolux, hanno in «Creation» uno dei riscontri più significativi. Questi forni da incasso multifunzione elettrici (qui è illustrato il modello «EOB 948», abbinato al piano di cottura «EHT 632») sono ecologici per la scelta di materiali e tecniche di fabbricazione, per i ridotti consumi di energia, per componenti riciclabili. Grazie al miglioramento dell'isolamento e della circolazione interna dell'aria, i forni hanno tempi di preriscaldamento rapidi; ne consegue un risparmio di energia al quale contribuiscono l'ampio oblò e l'efficace illuminazione interna che consentono di controllare la cottura senza dover aprire la porta più del necessario. La muffola (capacità 52 litri) è trattata con "Easy to Clean", uno smalto a struttura vetrosa, oppure con smalto catalitico. Il dispositivo elettronico WOEC (World Oven Electronic Control) permette inoltre di impostare a piacimento temperature, tempi e metodi di cottura. La sicurezza d'uso si coglie in accorgimenti quali il triplo vetro della finestra, che evita il surriscaldamento della parte frontale, o nel dispositivo di blocco della porta, che ne impedisce l'apertura da parte dei bambini.

Creation
Respect for nature and foods, the guiding light that has always pointed the way to top quality for Electrolux products, has resulted in «Creation», one of the company's most important achievements. These multipurpose electric ovens (shown here is model «EOB 948», combined with the «EHT 632» cook top) are consummately ecological in materials and manufacturing techniques, slashed energy consumption and recyclable components. Thanks to an improvement in insulation and interior air circulation, ovens have lightning-fast preheating times. The result is a big saving in energy, aided by a big porthole and effective interior lighting that enable users to check on the cooking process without opening the door more than necessary. The muffle (52-liter capacity) is treated with "Easy to Clean", a glassy-structure enamel or catalytic enamel. A WOEC electronic device (World Oven Electronic Control) makes it possible to set any temperature whatsoever, along with cooking times and methods. Safety for the user is assured by stratagems such as a triple window pane, which keeps the front from overheating, or a locking device that makes it impossible for children to open the door.

ELECTROLUX BUILT-IN - ELECTROLUX ZANUSSI ITALIA
Corso Lino Zanussi 30, 33080 Porcia (Pordenone)
0434 - 39.48.43 **Numero verde** 167-847053

Macchina per il caffè da incasso
Autentica novità del settore, la macchina da caffè Miele è predisposta per l'incasso in un mobile a colonna (la nicchia deve essere alta 45 cm, larga 56 cm e profonda 55 cm). Una pressione di 14 bar fa si che l'acqua passi attraverso il caffè (macinato per ogni tazzina) a una temperatura di 92 °C in circa 30 secondi: temperatura, pressione e tempi sono quindi studiati per garantire un vero espresso (o cappuccino) all'italiana. Dal frontale della macchina si accede al contenitore di chicchi (500 gr) e al serbatoio (2,5 l); i fondi vengono automaticamente convogliati in un apposito raccoglitore.

Built-in coffee maker
An authentic novelty in the sector, the Miele coffee maker was designed to be built into a columnar furniture piece (the niche should be 45 cm high, 56 cm wide and 55 cm deep). 14-bar pressure forces water through the coffee (freshly ground for each cup) at a temperature of 92 °C in approximately 30 seconds. Temperature, pressure and time are therefore researched to guarantee genuine Italian expresso or cappuccino coffee. You get to the coffee-bean hopper (500 grams) and tank (2.5 liters) through the front of the unit. Coffee grounds are automatically conveyed into a collector.

MIELE & CIE
Postfach, D-33325 Gütersloh (Germania)
+49-5241 - 890
MIELE ITALIA
Strada di Circonvallazione 27
39057 Appiano San Michele (Bolzano)
0471 - 66.61.11 **F** 0471 - 66.05.18
Numero verde 167-229977
http: //www_Miele.de

Öko-Favorit 5560 IM
Larga 55 cm, la lavastoviglie «Öko-Favorit 5560 IM» viene inserita in mobili a colonna, a un'altezza compresa tra 30 e 50 cm, permettendo all'utente di caricare e scaricare l'apparecchio senza doversi piegare. I vantaggi ergonomici sono accompagnati da un design innovativo caratterizzato dal cruscotto in cristallo e dalla porta in acciaio inox, nonché da caratteristiche funzionali e tecniche di assoluto rilievo, quali silenziosità (31 dB(A) di rumorosità), programmazione e controllo di funzionamento completamente elettronici, display digitale multifunzione, protezione totale contro gli allagamenti…

Öko-Favorit 5560 IM
AEG's «Öko-Favorit 5560 IM» 55-cm-wide dishwasher fits into columnar furniture pieces at heights of from 30 to 50 cm, thus allowing the user to load and unload the unit without bending over. Ergonomic advantages are enhanced by an innovative design characterized by an instrument panel in plate glass and door in stainless steel, not to speak of functional and technical features that are truly outstanding, such as noiselessness (31 dB(A) noise level), completely electronic programing and function check, multi-function digital display, total protection against flooding etc.

AEG BUILT-IN - ELECTROLUX ZANUSSI ITALIA
Corso Lino Zanussi 30, 33080 Porcia (Pordenone)
0434 - 39.48.40 **Numero verde** 167 - 847053
http: //www.rex.zanussi.it

Piero Lissoni Progettista *Designer*
BOFFI
Via Oberdan 70, 20030 Lentate sul Seveso (Milano)
0362 - 53.41 **F** 0362 - 56.50.77
E-mail: boffimarket@boffi.it **http:** //www.boffi.it

WK6
La cucina «WK6» adotta piani di forte spessore (6 cm) in materiali stratificati di legno, nei quali sono inserite a filo aree di cottura e lavaggio. Le grandi colonne hanno serrande che nascondono altre zone di lavoro; i contenitori di diversa misura e i pensili con ante a ribalta in vetro acidato a specchiera e cornice in alluminio offrono molteplici possibilità compositive, soprattutto se abbinati al sistema «Works», banconi, cappe, tavoli e scaffali in tubolare di acciaio, il cui contrasto con le finiture di «WK6» (legno, lacche lucide e tanti colori opachi) appare particolarmente riuscito.

WK6
Boffi's «WK6» kitchen makes use of very thick tops (6 cm) in stratified wooden materials, into which cooking and washing areas are inserted, flush with the edge of the unit. Large-sized columns have shutters that conceal other work areas; case pieces in various sizes and wall items with tip-up doors in mirror-etched glass and an aluminum frame offer countless compositional options, especially if combined with the «Works» system – counters, hoods, tables and shelves in steel tubular, whose contrast with «WK6» finishes (wood, glossy lacquers and a host of dull tones) seems to have hit the mark with an enthusiastic public.

KWC ITALIA
Via A. Meucci 34, 36057 Arcugnano (Vicenza)
0444 - 96.48.20 **F** 0444 - 96.47.35

KWC Orcino
Facile da usare e altrettanto facilmente pulibile, «KWC Orcino» ha una forma morbida e fluida che si armonizza a qualsiasi arredo. Viene proposto in svariate finiture e nei modelli con bocca orientabile, con bocca orientabile e rubinetto ausiliare per lavastoviglie, con doccetta orientabile ed estraibile, con doccetta e rubinetto ausiliare per lavastoviglie e nel modello con leva lunga, qui illustrato. Sulla parte superiore della bocca di erogazione si trova il tasto che tramuta il getto Neoperl® in getto diffuso. «KWC Orcino» è disponibile anche per bollitori speciali senza pressione.

KWC Orcino
Easy to use and just as easy to clean, «KWC Orcino» boasts a soft and fluid shape that goes with any interior decor whatsoever. It is being offered in a wide variety of finishes and models with a tiltable outlet, tiltable outlet and auxiliary faucet for dishwashers, with a tiltable pull-out hand shower, hand shower and auxiliary faucet for dishwashers and model with a long lever, illustrated here. Situated on top of the delivery outlet is a key that transmutes the Neoperl® jet into a diffused jet. «KWC Orcino» is also available for special, pressureless boilers.

Collezione Argento E 193: cappe aspiranti
Alpes-Inox impiega soltanto acciaio inox al nichel-cromo 19/10, che la satinatura «Argento» rende brillante e luminoso. Con questo acciaio produce da cinquant'anni piani di lavaggio, piani di cottura, forni e cappe aspiranti, tra le quali i modelli «SEA 120-2», «CFE/80-2» e «GA 20/55-2» qui illustrati. Sono sistemi elettronici silenziosi (a uno o due motoaspiratori), a basso consumo energetico e a grande potenza aspirante, che dispongono di un dispositivo di autospegnimento. Gli elementi filtranti in acciaio inox sono smontabili e lavabili in lavastoviglie. Le dimensioni (larghezza massima 160 cm) corrispondono a quelle delle più svariate composizioni per la zona cottura. In particolare, «SEA/120-2» (*in basso*) è un sistema elettronico aspirante a due motoaspiratori (potenza complessiva 1600 Mch) a statore rotante, larghezza 120 cm; «CFE/80-2» (*in alto a sinistra*) è una cappa polivalente a due motoaspiratori (potenza totale 800 Mch) a statore rotante, con superficie filtrante estensibile; infine, «GA 20/55-2» (*in alto a destra*) è un gruppo aspirante a due motoaspiratori (400 Mch ciascuno), con sistema filtrante a 3 stadi, inseribile a scomparsa nel mobile pensile.

Argento E 193 collection: hoods
Alpes-Inox uses 19/10 nickel-chromium-plated stainless steel exclusively, «Argento» silking being what makes the company's items so brilliant and luminous. Alpes-Inox has, in fact, been producing wash and cook tops, ovens and hoods with this steel for the past fifty years, bringing out noted models such as their «SEA 120-2», «CFE/80-2» and «GA 20/55-2» shown here. They are all noise-free electronic systems (with one or two aspirators), that consume very little energy but furnish high aspirating power and include an automatic turn-off feature. Filtering elements in stainless steel are demountable and washable in a dishwasher. Dimensions (maximum width: 160 cm) fit in with those of the most widely varied compositions for the cooking area. «SEA 120-2» (bottom) *in particular is an electronic aspirating system with two aspirators (overall power: 1600 Mch) and a rotary stator measuring 120 cm in width. «CFE/80-2»* (top left) *is a polyvalent hood with two aspirators (total power: 800 Mch) with a rotary stator and an extendible filtering surface. Lastly, «GA 20/55-2»* (top right) *is an aspirating unit with two aspirators (400 Mch each), with a retractable 3-stage filtering system that vanishes into the wall unit.*

ALPES-INOX
Via Monte Pertica 5, 36061 Bassano del Grappa (VI)
0424 - 51.35.00 **F** 0424 - 36.634
Numero verde 167-014925

IQ - La Cucina Espansibile
Una cucina espansibile per l'era Internet: così viene presentata «IQ», una cucina intelligente che riduce drasticamente gli elementi componibili, sostituendoli con unità modulari specializzate – cuocere, pulire, preparare i cibi, conservare e immagazzinare – ciascuna disponibile in tre misure. Ogni unità è composta da un piano di lavoro, da due pannelli laterali distanti 60, 90 o 120 cm ed è completata da mensole (con sezione a L) che assicurano stabilità e proteggono le pareti. In tutti i moduli specializzati il piano di lavoro sporge di 22,5 cm su entrambi i lati; è questo uno dei vantaggi offerti da «IQ»: accostando infatti due unità si crea uno spazio di 45 cm che può essere utilizzato nei più svariati modi. L'unità base è completata da due montanti in metallo fissati alla parete, sui quali vengono agganciati i pannelli para spruzzi (in laminato con superficie in allumino o in vetro), i contenitori, le mensole e gli accessori (illuminazione compresa). «IQ» può crescere e modificarsi secondo necessità.

IQ - The Expandable Kitchen
An expandable kitchen for the Internet era. That's how «IQ» is being presented, a brainy kitchen that has made a drastic reduction in the number of its sectional components, replacing them with specialized modular units – for cooking, cleaning, preparing, preserving and storing foods – each available in three sizes. Every unit is made up of a work top and two side panels that are 60, 90 or 120 cm away from each other, and is rounded out by shelves with an L-shaped cross-section that ensure stability and protect the walls. In all the specialized modules the work top juts out 22.5 cm on both sides, this being one of the prime assets offered by «IQ». Bringing the two units together, in fact, creates a space of 45 cm that can be used in the most widely varying ways. The basic unit is completed by two uprights in metal anchored to the wall, to which are hooked spray-guard panels (in laminate with a surface in aluminum or glass), case pieces, shelves and accessories (lighting included). «IQ» can grow and modify according to necessity.

Firm System Design Progettista *Designer*
Poggen®pohl - Poggenpohl Möbelwerke
Poggenpohlstraße. 1, D-32051 Herford (Germania)
+49-5221 - 38.10 **F** +49-5221 - 38.13.21

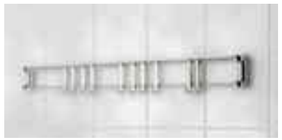
Geo Isola
I punti di forza di «Geo Isola» stanno nelle forme ultra piatte e nel riuscito accostamento dei materiali. La cappa aspirante è disponibile nel modello interamente in acciaio inox e in quello in acciaio con piatto perimetrale in vetro. Il bordo ad anello in acciaio inox si usa come appendi mestoli. Il gruppo aspirante ad alte prestazioni è inserito nel camino cilindrico. La cappa è provvista di filtri antigrasso metallici, lavabili anche in lavastoviglie. L'illuminazione incorporata è costituita da quattro faretti alogeni.

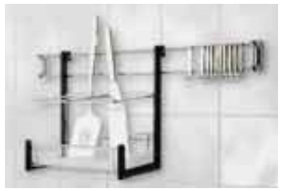
Geo Isola
The strong points of «Geo Isola» lie in its snake's-tummy-flat shapes and ingenious combination of materials. The hood comes in a model made entirely of stainless steel and one in steel with a flat perimetric in glass. The ring-shaped edge in stainless steel is used as an element for hanging up ladles. The high-performance suction unit fits into the cylindrical chimney. The hood is supplied with metal anti-grease filters that can be washed in a dishwasher. The built-in lighting system consists of four halogen spots.

Faber
Viale XIII Luglio 160, 60044 Fabriano (Ancona)
0732 - 69.11 **F** 0732 - 21.272/69.12.85

Linea cucina
Confalonieri ha recentemente proposto una nuova linea di accessori per attrezzare le pareti della cucina. Si tratta di un set modulare costituito da una barra con ganci (singola o multipla) che funge da base per il sostegno di accessori-contenitori. Qui sono illustrati l'aggancio multiuso (in metallo pressofuso e acciaio inox), il porta mestoli e il porta spezie (entrambi in acciaio, ABS e polimero). Sono possibili innumerevoli combinazioni.

Kitchen line
Confalonieri recently offered a new line of accessories for equipping the walls of the kitchen. We're talking about a modular set consisting of a bar lined with hooks (either single or multiple) that acts as a base for the support of accessories-case-pieces. Shown here are a multipurpose hook (in die-cast metal and stainless steel), a ladle holder and spice rack (both in steel, ABS and polymer). Potential for innumerable combinations.





Carlo Bartoli Progettista *Designer*
Confalonieri - Umberto Confalonieri
Via Prealpi 11, 20034 Giussano (Milano)
0362 - 35.351 **F** 0362 - 85.16.56
E-mail: info@confalonieri.it
http: //www.confalonieri.it

Alno 2000: Samba
Il programma «Alno 2000» comprende diversi modelli tutti basati sull'aggregazione dei 'solitari', elementi specializzati a sé stanti, realizzati con scaffali portanti a fiancata provvisti di mensole e cassetti, eventualmente dotati di un pannello semicircolare per la protezione della parete in corrispondenza delle zone con fonti di calore o umidità. «Samba», il modello qui illustrato (gli altri sono «Rumba», «Salsa» e «Bolero»), propone una facciata leggermente arrotondata e rifinita in tipo betulla naturale, tipo faggio chiaro oppure nei colori vaniglia, bianco, blu picto o grigio picto.

Alno 2000: Samba
The «Alno 2000» program encompasses several models, all of which are based on a clustering of free-standing elements, made with support shelves at the side, supplied with brackets and drawers, equipped, if needed, with a semicircular panel for the protection of the wall. «Samba», the model illustrated here, offers a front that is slightly rounded and finished in simulated natural birchwood, simulated pale beechwood or in shades of vanilla, white, picto blue or picto grey.

Alno®
D-88629 Pfullendorf
+49-7552 - 210 **F** +49-7552 - 21.37.89
Alno Italia
Via Baracca 15/A, 50127 Firenze
055 - 35.13.11 **F** 055 - 35.13.18.81
Numero verde 167-404610

Up & Down
Il mobile, munito di ruote autobloccanti o di piedini fissi, è provvisto di una tapparella in trafila di plastica colorata, azionata da un meccanismo a molla che garantisce una totale chiusura e il fermo in ogni posizione intermedia. «Up & Down» (120x200 cm) può venire attrezzato, come in questo caso, a blocco cucina (anche totalmente autonomo dagli allacciamenti) oppure fungere da sideboard o home office. Engineering Enrico Municchi.

Up & Down
The furniture piece, equipped with self-locking wheels or stationary feet, comes equipped with a rolling shutter in coloured plastic extrusion, set in motion by a spring mechanism that guarantees total closure and a stop in each intermediate position. «Up & Down» (120x200 cm) can be equipped, as in this case, with a kitchen unit (totally independent of connections, if desired) or be used as a sideboard or home office. Engineering Enrico Municchi.

Michele Sbrogiò Progettista Designer
Artve - Produzione: Diesis
Via di Pescaiola 75, 52040 Viciomaggio (Arezzo)
0575 - 44.14.88 **F** 0575 - 44.17.86

Gaggenau Hausgeraete
Eisenwerkstraße 11, D-76571 Gaggenau Baden (Germania)
Gaggenau Italia
Via R. Montecuccoli 20, 20147 Milano
02 - 48.37.02.64 **F** 02 - 41.29.12.59

Forno EM 932-933/110
Forno elettrico a microonde con grill a raggi infrarossi. L'apparecchio è largo 70 cm e ha una capacità interna di 35 l. I due tipi di cottura – a microonde (magnetron 850 W regolabile) e a grill infrarossi (potenza 1800 W regolabile) – possono essere usati separatamente o in combinazione, agendo sul programmatore elettronico digitale con tasti a sensore. La porta è dotata di un triplice sistema di sicurezza.

EM 932-933/110
Microwave electric oven with infrared-ray grill. The unit is 70 cm wide and boasts an interior capacity of 35 liters. Two types of cooking – microwave (adjustable 850W magnetron) and infrared grill (adjustable 1800W power) – can be used separately or combined with one another, by operating the digital electronic programmer with sensor keys. The door is equipped with a triple safety system.

Cucina Modulo
I moduli funzionali a posizionamento libero con i piedini regolabili sono diventati sinonimo di un nuovo modo di concepire la cucina, il cui arredo vive del tutto indipendente nel locale. La validità del concetto da cui nasce la cucina «Modulo» – sistema di elementi specializzati (preparazione dei cibi, cottura, lavaggio, conservazione, stivaggio) disponibili in più lunghezze standard (120, 150, 210, 240, 270 e 300 cm, profondità 65) – è sottolineata dal "Rote Punkt" conferito al prodotto per il 1997 dal Design Zentrum Nordrhein-Westfalen.

Module kitchen
Functional modules, which can be freely positioned anywhere, have become, with their height-adjustable feet, synonymous with a new way of conceiving the kitchen, whose furnishings live lives that are totally independent of that of their surroundings. The soundness of the concept that gave birth to «Module» kitchen – a system of specialized elements (for preparing and cooking foods, washing, preserving and storing), which come in several standard lengths (120, 150, 210, 240, 270 and 300 cm, depth: 65 cm) – borne out in no uncertain terms by the "Rote Punkt" (red coupon), given the product for 1997 by Design Zentrum Nordrhein-Westfalen.

SieMatic® Möbelwerke
Postfach 1555, D-32582 Löhne (Germania)
+49-5732 - 670 **F** +49-5732 - 67.297
SieMatic in Italia
Via Giovanni Pascoli 31
20097 San Donato Milanese (Milano)
02 - 55.60.10.77 **F** 02 - 55.60.10.97

System 20
Il nuovo programma è costituito da un insieme di elementi funzionali a sé stanti e indipendenti, che si contraddistinguono per l'alternarsi dei materiali (alluminio, acciaio inox, vetro e legno), per la costruzione aperta e per l'indipendenza da pareti, pavimenti e soffitti. Con «System 20» si supera la consolidata disposizione della cucina a file di armadietti, sostituendola con soluzioni nelle quali i moduli specializzati possono mischiarsi ad arredi di altra epoca, nonché crescere di numero nel tempo, secondo la più ampia libertà compositiva e funzionale. Contrariamente al tradizionale allineamento in orizzontale, gli elementi di «System 20» sono pannellati su tutti i quattro lati, possono essere montati su ruote e quindi facilmente spostati sia all'interno del medesimo vano sia da casa a casa. Sono disponibili elementi per la preparazione dei cibi (larghi 70 o 120 cm, ciascuno in più varianti), un elemento per la raccolta differenziata dei rifiuti, gli elementi lavaggio (larghi 130 cm, in due varianti), gli elementi cottura (di due tipi), le colonne (alte 165 e 170 cm) per elettrodomestici (esclusivamente Gaggenau) e le colonne dispensa (larghe 55 o 65 cm). L'attrezzatura interna è all'altezza delle aspettative.

System 20
Bulthaup's new program consists of an assemblage of self-sufficient functional elements that belong in a class by themselves for the way in which they alternate materials (aluminum, stainless steel, glass and wood), for open construction and their independence of walls, floors and ceilings. With «System 20» the consolidated arrangement of the kitchen in rows of cabinets has been done away with and replaced by solutions in which specialized modules can be mixed with furnishings from other eras. As opposed to the traditional alignment on the horizontal, elements that are part of «System 20» are paneled on all four sides, can be mounted on wheels and easily moved. Available are elements for preparing foods (70 or 120 cm wide, each in several variants), cooking elements (come in two types), columns (165 and 170 cm high) for household appliances (exclusively Gaggenau) and pantry columns (55 or 65 cm wide). Interior equipment lives up to the expectations of the fussiest user.

Bulthaup
D-84153 Aich (Germania)
+49-8741 - 800 **F** +49-8741 - 80.309
http: //www.bulthaup.de **http:** //www.bulhaup.com.
Bulthaup Italia
Via Manin 32, 33097 Spilimbergo (Pordenone)
0427 - 51.228 **F** 0427 - 36.99

Miscelatore Z1926P
Miscelatore monocomando per lavello, con bocca girevole, aeratore e tubi flessibili di collegamento in acciaio inox. La cartuccia interna adotta dischi in materiale ceramico sinterizzato di nuova progettazione; il dispositivo garantisce durata, docilità di comando e una facile e precisa regolazione del flusso e della temperatura dell'acqua. L'apparecchio fa parte della serie «Zetamix 1900».

Z1926P mixer
Single-control mixer for sinks, with a rotary outlet, aerator and flexible connecting pipes in stainless steel. The interior cartridge takes disks in a newly designed sintered ceramic material. The device guarantees long life, ease of control and a precise, easily made adjustment of the flow of water and its temperature. The unit is a member of the «Zetamix 1900» series.

Zucchetti Rubinetteria
Via Molini di Resiga 29, 28024 Gozzano (Novara)
0322 - 95.61.21 **F** 0322 - 91.34.49

TepanMobil
Prodotto da Miele/Imperial, «TepanMobil» è un apparecchio montato su un carrello in legno (alto 89,5 cm, profondo 69 cm e lungo 71 cm), da spostare ovunque serva, in cucina o all'aperto. Esso consente di cuocere con pochi grassi carne, pesce o verdura direttamente su una piastra in acciaio inossidabile (così come avviene in «Tepan», il prodotto di cui questo è uno sviluppo). La zona riscaldata ha un diametro di 40 cm (con 12 livelli di potenza di riscaldamento) ed è leggermente concava; intorno ad essa si trova un'area che trattiene il calore, da usare per proseguire la cottura o tenere in caldo le vivande.

TepanMobil
Produced by Miele/Imperial, «TepanMobil» is a unit mounted on a wooden trolley (89.5 cm high, 69 cm deep and 71 cm long), that can be moved anywhere it is needed, whether in the kitchen or in the open air. It allows the user to cook meat, fish or vegetables on a hot plate in stainless steel with a minimum of animal fat (which is what happens with «Tepan», the product of which this is an outgrowth). The heated area has a diameter of 40 cm (with 12 levels of heating power) and is slightly concave. Around this is an area that holds the heat used to go on cooking or keeps foods hot.

Miele & Cie
Postfach, D-33325 Gütersloh (Germania)
+49-5241 - 890
Miele Italia
Strada di Circonvallazione 27
39057 Appiano San Michele (Bolzano)
0471 - 66.61.11 **F** 0471 - 66.05.18
Numero verde 167-229977 **http:** //www_Miele.de

Loft
Continua la collaborazione di Coop Himmelblau con Ewe, un rapporto iniziato nel 1973. «Loft», il progetto più recente, fa proprio il concetto di cucina a moduli specializzati che nel progetto di Wolf D. Prix e Helmut Swiczinsky viene sviluppato attraverso una riuscita fusione di tecnologia, ergonomia e design. Basta uno sguardo per cogliere la configurazione indipendente e la concezione che stanno alla base di «Loft». Ben risolto anche l'accostamento dei materiali, tra i quali spiccano l'acciaio inox e l'alluminio.

Loft
Coop Himmelblau is continuing to collaborate with Ewe, in a relationship that began back in 1973. «Loft», its latest design, was inspired by the concept of a kitchen with specialized modules which, in the design by Wolf D. Prix and Helmut Swiczinsky, is developed through a clever blend of technology, ergonomics and design. It takes but a glance to grasp the significance of the independent configuration and concept that form the basis of «Loft». Highly successful, too, is the combination of materials, outstanding among which are stainless steel and aluminum.

Coop Himmelblau Progettista *Designer*
EWE KÜCHEN
Postfach 200, Dieselstraße 14, A-4601 Wels (Austria)
+43-7242 - 237 **F** +43-7242 - 23.772
EWE ITALIA
Via San Giacomo 192, 39040 Barbiano (Bolzano)
0471 - 65.42.31 **F** 0471 - 65.43.03

Eno
Il miscelatore monocomando «Eno», derivante da una collezione di rubinetti dalle linee essenziali, si caratterizza per l'inconsueta ma funzionale maniglia verticale. L'utilizzo di una speciale tecnica di lucidatura dell'acciaio inox ha permesso di ottenere una finitura di grande brillantezza, eliminando nel contempo tutti i procedimenti di lavorazione inquinanti dei rubinetti tradizionali. «Eno» è dotato di cartuccia a dischi ceramici con movimento orbitale che gli assicura una regolazione del flusso dolce e precisa.

Eno
The «Eno» single-control mixer, which is an offshoot of a collection of faucets with essential lines, is characterized for its unusual but functional vertical handle. The use of a special technique for polishing stainless steel has made it possible to achieve a finish of dazzling brilliance, while eliminating at the same time all the contaminating processing procedures associated with traditional faucets. «Eno» comes equipped with a ceramic disk cartridge faeturing an orbital movement that ensures the user of a gentle and precise flow adjustment.

Antonio Bullo Progettista Designer
EIDOS
Via Müller 34, 28044 Verbania
0323 - 58.13.04 **F** 0323 - 53.892
E-mail: info@planeteidos.com
http: //www.planeteidos.com

Ergonomia
I nuovi concetti ergonomici sviluppati nelle cucine Leicht sono basati sulla possibilità di adattare l'altezza delle basi e dei pensili in rapporto alla statura degli utilizzatori, favorendo così la flessibilità progettuale e le soluzioni personalizzate. Sono possibili sei altezze per le basi (tra 80 e 103 cm) e sei per i pensili (da 27 a 93 cm), sovrapponibili tra loro. Basi e pensili sono forniti anche con antine scorrevoli in vetro sabbiato. Nella serie «Ergonomia» sono stati inseriti lavelli e piani cottura a penisola, oltre agli elementi diagonali arrotondati profondi 80 cm, utilizzati per ottenere composizioni su due diverse profondità. Tutti i nuovi elementi sono attrezzati con ante, cassetti o cestoni estraibili. La serie possiede dunque tutti i requisiti per realizzare composizioni dinamiche con volumetrie variabili, che ottimizzano ergonomia e funzionalità.

Ergonomics
New ergonomic concepts, worked out in Leicht kitchens, are based on the possibility of adapting the height of bases and wall units to that of the user, thus favouring design flexibility and customized solutions. At the user's disposal are six heights for the bases (between 80 and 103 cm) and six for wall units (from 27 to 93 cm), which can be overlapped with one another. Bases and wall units are also supplied with sliding wings in sandblasted glass. Sinks and peninsula cook tops have been added to the «Ergonomics» series, as well as 80-cm deep, rounded diagonal elements, used to achieve compositions with two different depths. All of the new elements come equipped with doors, drawers or pull-out baskets. The series possesses all of the requisites for creating dynamic compositions with variable volumes, which make the most of ergonomics and functionalism.

LEICHT KÜCHEN
Postfach 60, D-73548 Waldstetten (Germania)
+49-7171 - 40.20 **F** +49-7171 - 40.23.00
Tlx 7248832
LEICHT IN ITALIA: MODULO
Via Marche 19, 27029 Vigevano (Pavia)
0381 - 34.72.32 **F** 0381 - 34.72.45

Wilsonart® Massiccio
Wilsonart® International è presente da poco anche in Italia con «Wilsonart® Massiccio», proposto negli spessori da 13 a 3 mm e destinato a piani di lavoro, rivestimenti verticali, tavoli ecc.. Il più sottile è direttamente utilizzabile dal fabbricante di mobili per cucina. Il materiale è costituito per 2/3 da un minerale di roccia, l'allumina, e per 1/3 da resina acrilica. L'aspetto ricorda la pietra naturale (disponibili 24 colori a tutto spessore); le caratteristiche di resistenza non sono da meno, ma le tecniche di lavorazione sono quelle del legno. Viene prodotto in pannelli larghi 244 cm e lunghi a piacere. *Nelle foto:* top di una cucina Aiko.

Wilsonart® Solid Surfacing
Wilsonart® International arrived in Italy not long ago with «Wilsonart® Solid Surfacing», offered in thicknesses from 13 to 3 mm and aimed at work tops, vertical facings, tables etc. The thinnest can be used by manufacturers of furniture pieces for the kitchen. The material consists of 2/3 rock wool, alumina and 1/3 acrylic resin. The look of the item brings natural stone to mind (available in 24 through-dyed tones that penetrate the entire thickness of the item). No less impressive is the resistance of «Wilsonart(® Solid Surfacing», but processing techniques are those used for wood. Produced in panels measuring 244 cm in width and any length the user wishes. Photo: *a top in an Aiko kitchen.*

WILSONART® INTERNATIONAL
2400 Wilson Place, P.O.Box 6110 Temple
TX 76503-6110 (Usa)
+1-817 - 778.2711 **F** +1-817 - 770.2384
http: //www.builderonline.com/~wilsonart/
IN ITALIA: SADUN
Via Wagner 193, 20038 Seregno (Milano)
0362 - 23.341 **F** 0362 - 22.94.70

Hera ST976AF
Le lavastoviglie «Hera» (16 modelli da incasso e 10 a libera installazione) sono dotate del Sistema Orbitale a quattro irroratori che assicura pulizia accurata, nonché sensibili risparmi nei consumi di acqua ed energia e bassa rumorosità. Il modello da incasso «Hera ST976AF» monta un esclusivo sistema Smeg grazie al quale l'anta che ricopre la porta scorre verso il basso di circa 3 cm, rendendo visibile (senza fermare la macchina) un display su cui appaiono le funzioni in atto. Le cerniere della porta, autobilancianti a fulcro variabile, permettono un'installazione semplice e veloce, senza effettuare tagli nello zoccolo dei mobili.

Hera ST976AF
The «Hera» dishwasher (16 built-in models and 10 free-standing ones) are equipped with an Orbital System with four sprayers, which ensure a painstaking cleaning job, as well as big savings on the consumption of water and energy, not to speak of near-noiselessness. The «Hera ST976AF» built-in model mounts an exclusive Smeg system, thanks to which the wing that covers the door slides downward approximately 3 cm, thus making visible (without stopping the machine) a display that clearly shows ongoing functions. Self-balancing hinges on the door, with a variable fulcrum, make simple and fast installation possible, without making cuts in the baseboard of the furniture.

SMEG
Via Circonvallazione Nord 36
42016 Guastalla (Reggio Emilia)
0522 - 83.77.77 **F** 0522 - 82.54.30 **Tlx** 530008
E-mail: smeg@smeg.it

ZANUSSI BUILT-IN
Corso Lino Zanussi 30, 33080 Porcia (Pordenone)
0434 - 39.48.40 **Numero verde** 167-847053
http: //www.rex.zanussi.it

Domino: DCG 310 X
La serie di piani di cottura «Domino» è costituita da elementi modulari specializzati larghi 30 cm che possono essere abbinati tra loro per realizzare un piano di cottura composto secondo necessità e abitudini culinarie. Ne fanno parte cinque moduli: due fuochi gas, due piastre elettriche, piano in vetroceramica con una zona di cottura alogena e una concentrica, il grill/friggitrice e la bistecchiera, «DCG 310 X», qui illustrata. Si tratta di un piano in vetroceramica ideale per grigliare carne, pesce e verdura. La temperatura si regola su 12 livelli.

Domino: DCG 310 X
The «Domino» series of tops comprises specialized modular elements measuring 30 cm in width, which can be combined with one another to give birth to a cook top put together according to need and culinary habits. Members of the cast are five modules – two gas fires, a pair of electric hot plates, a pyroceram top with a halogen cooking area and a concentric one, a grill/fryer and steak grill, the «DCG 310X», shown here. We're talking about a top in pyroceram that's ideal for grilling meat, fish or vegetables. The temperature can be adjusted to 12 levels.

Zelig
Lavorare in cucina comporta un'infinità di movimenti e spostamenti, tutti all'interno di un'area talvolta minuscola. Ecco perché i mobili devono essere studiati per ridurre al minimo la fatica, rendendo ogni attrezzo o apparecchiatura facilmente accessibile. «Zelig», con il suo concentrato di invenzioni e soluzioni, soddisfa appieno queste necessità. Il suo centro ottico risiede nel piano di lavoro, mentre il suo centro fisico è costituito dal basamento (sollevato 22 cm dal pavimento), un piano continuo che sorregge i mobili ed è a sua volta appoggiato su piedini in acciaio (questi possono essere sostituiti da un sistema di cassetti estraibili). Un'altra particolarità di «Zelig» è «Antaquaranta», un elemento angolare che si chiude a libro e viene fatto scorrere parallelamente alla profondità delle colonne; questa anta pieghevole dà accesso a un vano attrezzato per i piccoli elettrodomestici (e il televisore), liberando nel contempo una porzione del piano di lavoro. Interessante anche il mezzo pensile ad anta basculante.

Zelig
Working in the kitchen today brings with it an infinite number of movements and countless steps taken inside an area that's not much bigger than a handkerchief. That's why furniture has to be studied to reduce fatigue to a minimum by making every piece of equipment readily accessible. «Zelig», with its concentrate of inventions and solutions, fulfills this requirement to a T. Its optical center is the work top, while its physical center is a base raised 22 cm off the floor and a seamless top that rests on steel legs (replaceable by a system of pull-out drawers), while undergirding culinary items. Another of «Zelig»'s unique features is «Antaquaranta», a folding-door corner element that slides along parallel to the columns, to the extent of their depth. This door gives the user access to a space equipped to house small appliances (including a TV set), thus taking a load off the work top. Also intriguing is a wall item with a counterpoised opening solution.

Luca Meda Progettista *Designer*
DADA - MOBILI E FORNITURE PER CUCINE
Strada Provinciale 31, 20010 Mesero (Milano)
02 - 97.87.337 **F** 02 - 97.28.95.61 **Tlx** 335096

Ricicla
Presentata nel 1996, la cucina «Ricicla» è stata la prima ad adottare un'anta con pannello estetico (pannello di facciata) – un laminato microstratificato ad altissima resistenza – di soli 2 mm di spessore, montato su un telaio costituito da trafilati di alluminio. Questa tecnologia riduce al minimo la quantità di materiale impiegato e quindi anche il consumo di energia in tutta la filiera produttiva (trasporto compreso). Le guarnizioni in gomma sono facilmente separabili al momento della dismissione. Nella versione qui illustrata si vedono le finiture bianco Mini e inox satinato; il piano di lavoro è in acrilico bianco puntinato, mentre il top penisola è realizzato in faggio massiccio. Il pensile con ripiani a giorno fa parte del programma «Ala» (*sotto*), mentre la cappa aspirante è «Libera», un innovativo apparecchio che rende liberi i movimenti e la visuale pur assicurando una perfetta aspirazione (750 Mc/h).

Ricicla
*Presented in 1996, the «Ricicla» (recycle) kitchen was the first to mount a door with an aesthetic front panel – a super-tough micro-stratified laminate – measuring only 2 mm in thickness, assembled on a frame consisting of aluminum extrusions. This technology has reduced to a bare minimum the quantity of material employed, hence the consumption of energy by every element and process in the productive chain (including transportation). Rubber trimmings are easy to get off when the piece is discarded. Visible in the version shown here are Mini white and silked stainless steel finishes. The work top is in dappled white acrylic, while the peninsula top is made of solid beechwood. Wall unit with open shelves forms part of the «Ala» (wing) program (*bottom left*), while the hood is the «Libera» (free) model, an innovative apparatus that leaves the user free to move around and see what's going on, while assuring flawless aspiration (750 Mc/h).*

Gabriele Centazzo Progettista *Designer*
VALCUCINE
Via Malignani 5, 33170 Pordenone
0434 - 51.79.11 **F** 0434 - 57.23.44
E-mail: valcucin@tin.it
http: //www.online.it/html/val_cucine.html

Lavatrice Edition 150
Nel 1997 Siemens ha festeggiato i 150 anni di vita. Per ricordare questo importante anniversario sono stati creati alcuni elettrodomestici raccolti nella serie «Edition 150», comprendente un frigorifero a due porte in acciaio inox, un aspirapolvere (nel 1906 Siemens produsse il suo primo elettrodomestico, una "pompa per aspirare polvere"), una lavatrice con carica dall'alto e la lavabiancheria in acciaio (carrozzeria garantita a vita) qui illustrata («WM 6147E»). Si tratta di un apparecchio dotato di sistema Aqua Lift con Fuzzy Control.

Edition 150 washing machine
In 1997, Siemens celebrated 150 years of life on earth. To commemorate this important anniversary, a number of household appliances were created and gathered together in the «Edition 150» series, including a refrigerator with two stainless steel doors, a vacuum cleaner (in 1906, Siemens produced their very first home appliance – a "pump for sucking up dust"), a top-loading washing machine and the «WM 6147E» washing machine in steel (lifetime guarantee for the chassis) illustrated here. The unit comes equipped with the Aqua Lift system with Fuzzy Control.

SIEMENS - BSE ELETTRODOMESTICI
Via Montecuccoli 20, 20147 Milano
02 - 41.33.61 **Numero verde** 167-018346

Atena
La cucina «Atena » ha ante a telaio prodotte nelle finiture rovere naturale o laccato (nei colori panna, blu cenere, rosso, giallo e pesca). Le maniglie, in metallo con finitura acciaio, possono essere a conchiglia o a barra. Per il piano di lavoro si spazia dal marmo al laminato, dal laminato massellato al Firon, un materiale prodotto in esclusiva da Salvarani, resistente ai graffi, all'umidità e alle alte temperature. Qui è illustrata «Atena» nella versione con ante laccate blu e piano di lavoro in Firon finitura rovere.

Atena
The «Atena» (Athens) range has frame-mounted doors produced in natural oak or lacquered finishes (cream-colour, ash blue, red, yellow and peach). The handles, in metal with a steel finish, are shell-shaped or the bar type. Work tops range from marble to laminate and from heartwood-finished laminate to Firon, a material produced exclusively by Salvarani, which is impervious to scratches, humidity and high temperatures. Illustrated here is «Atena» in the version with blue lacquered doors and work top in Firon with an oak finish.

SALVARANI - LA CUCINA ITALIANA
Via Fortunato Rizzi 27/A, 43031 Baganzola (PR)
0521 - 99.01 **F** 0521 - 99.03.73

Genius
Le nuove caldaie a camera stagna «Genius» hanno una linea piacevole che si adatta a tutti gli ambienti. Le loro caratteristiche più interessanti risiedono nel gruppo idraulico (la circuiteria adotta tubi multifunzionali integrati in ottone) e nello scambiatore di calore a piastre in acciaio inox AISI 316, cui è affidato il compito di riscaldare l'acqua. Una scheda elettronica controlla le temperature e garantisce la sicurezza di funzionamento. Le parti elettriche hanno un grado di protezione IP44; le caldaie sono pertanto installabili nelle immediate vicinanze di punti di prelievo dell'acqua e in ambienti umidi.

Genius
The new «Genius» watertight-chamber boiler vaunts a pleasing line that blends in perfectly with settings of all types. Their most intriguing characteristics are to be found in the hydraulic unit (circuits are entrusted to built-in multipurpose pipes in brass) and a heat exchanger with plates in AISI 316 stainless steel, which has the job of heating water. An electronic card controls temperatures and guarantees surefire and safe functioning. Electric parts have an IP44 protection factor, which means boilers can be installed in the immediate vicinity of faucets and in moist surroundings.

ARISTON - MERLONI TERMOSANITARI
Viale Aristide Merloni 45, 60044 Fabriano (AN)
0732 - 60.11 **F** 0732 - 60.23.31 **Tlx** 560160
Numero verde 167-552266

Vitro-Gas
Un piano di cottura da 60 cm in vetroceramica con bruciatori a gas e griglie in ghisa: è questa la caratteristica più saliente e innovativa di «Vitro-Gas», un apparecchio che abbina la cottura tradizionale a gas a un moderno piano in vetroceramica, facile da usare e da pulire. Il disegno delle griglie si sovrappone con particolare efficacia alla perfetta planarità del piano, sul quale spiccano le manopole dei comandi e la relativa simbologia. I quattro bruciatori sono dotati di termocoppia e di accensione elettronica sotto le manopole: la sicurezza di funzionamento è quindi garantita. Dimensioni 575x500x48 mm; foro 560x490 mm.

Vitro-Gas
A hob in pyroceram, measuring 60 cm in width, with gas burners and cast-iron grills, is the most striking and innovative feature of «Vitro-Gas», a unit that combines traditional gas cookery with a modern top in pyroceram that's easy to use and a dream to clean. The design of the grills overlaps, with outstanding effectiveness, the flawlessly planar top (zero curvature), which sets off control knobs and their relative symbols. The four burners are equipped with a thermocouple and electronic turn-on underneath the knobs, hence operating safety is guaranteed. Dimensions: 575x500x48 mm. Hole: 560x490 mm.

ROSIÈRES
CANDY DIISIONE. ELETTRODOMESTICI DA INCASSO
Via Privata E. Fumagalli, 20047 Brugherio (Milano)
039 - 20.86.258 **F** 039 - 20.86.249

Lavatrici Slim
Adattabili anche agli spazi più esigui, le lavabiancheria «Slim» hanno una profondità di 34 o 42 cm e linee arrotondate ne favoriscono l'inserimento in qualsiasi contesto, sia in bagno sia in cucina. Tutti i modelli sono dotati di sistema di lavaggio a cascata: l'acqua nel cestello cade dall'alto, accelerando e migliorando il processo di ammollo del bucato, nonché l'efficacia del lavaggio e del risciacquo. Vasca in acciaio inox, programma 1/2 carico.

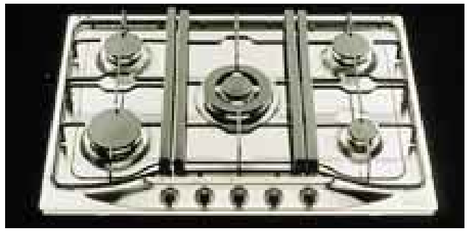
Slim washing machines
Adaptable to even the most cramped of spaces, the «Slim» washing machine boasts a slender depth of only 34 or 42 cm and rounded lines that make it eligible for membership in any setting whatsoever – whether bathroom or kitchen. All models come equipped with a waterfall washing system, water falling into the basket from above, thus speeding up and improving on the soaking phase, as well as the effectiveness of the washing and rinsing processes. Tub in stainless steel, half-load program.

WHIRLPOOL EUROPE - DIV. COMM. ITALIA
Viale C. Borghi 27, 21025 Comerio (Varese)
0332 - 75.91.11 **F** 0332 - 75.92.68 **Tlx** 380139

Egalis
Le caldaie della serie «Egalis» sono disponibili in quattro tipologie: solo riscaldamento, miste istantanee, per esterno e con bollitore integrato, ciascuna a sua volta proposta nei tipi a tiraggio naturale o con camera stagna a ionizzazione di fiamma. Nella gamma Leblanc ci sono anche due modelli con serbatoi di accumulo (100 o 150 litri), da poco inseriti per rispondere al crescente bisogno di acqua calda per uso domestico registrato negli ultimi tempi. La società E.L.M. Leblanc è stata acquisita da Bosch Thermotechnik.

Egalis
Boilers from the «Egalis» series come in four typologies – heating only, instantaneous mixed, for outdoor use and with a built-in boiler – each being offered in types with a natural draw or watertight, flame-ionizing chamber. The Leblanc spectrum also vaunts two models with accumulation tanks (100 or 150 liters), recently added to respond to the growing need for hot water for domestic use, reported in the past few years. The E.L.M. Leblanc company has been taken over by Bosch Thermotechnik.

E.L.M. LEBLANC
Corso Vercelli 54, 20145 Milano
02 - 48.01.24.82 **F** 02 - 46.38.87 (PR Atlantis)



Trend 700
I piani di cottura da 70 cm della serie «Trend 700» (qui è illustrato il modello «PTI 54 GAVTC») si distinguono per la qualità dell'acciaio inossidabile 18/10 lavorato come sa fare Franke. Il materiale in questo caso fa risaltare al meglio le linee morbide del piano, sottolineate dal segno forte delle griglie centrali. I comandi sono frontali; le manopole sono protette da un frontalino rialzato. L'accensione elettronica è integrata nelle manopole e si attiva con una sola mano. I piani sono disponibili in un'ampia gamma di colori e finiture.

Trend 700
70-cm-wide cook tops from the «Trend 700» series (shown here is the «PTI 54 GAVTC» model) are distinguished for the quality of the 18/10 stainless steel used, worked the way Franke does it. The material in this case sets off the soft lines of the top to the best advantage, lent emphasis by the strong sign in the central grills. The controls are in front, knobs being protected by a frontal riser. Electronic switch-on is built into the knobs and goes into action at the touch of a finger. Tops come in a wide range of hues and finishes.

FRANKE
Via Pignolini 2, 37019 Peschiera del Garda (Verona)
045 - 64.49.311 **F** 045 - 75.52.598 **Tlx** 480456

Nouvelle
Nella cucina «Nouvelle» il materiale di maggior richiamo è il legno naturale (ciliegio europeo), accostato a parti in MDF laccato opaco (panna o grigio) e a particolari in acciaio e alluminio. Sono disponibili piani di lavoro in acciaio a misura e banconi di grandi dimensioni con struttura in legno. Il riferimento di mercato è quel segmento (che continua a rafforzarsi) che ricerca valori stabili e concretezza, non disgiunti dalla ricerca del nuovo.

Nouvelle
In the «Nouvelle» kitchen, the material with the greatest appeal is natural wood (European cherry), combined with parts in dull-lacquered MDF (cream or grey) and detail work in steel and aluminum. Available are made-to-order work tops in steel and large-sized counters with a structure in wood. The target market segment (which continues to get stronger by the day) is the one that researches stable values and concreteness without ever neglecting a constant, unremitting search for the new.

Sergio Brioschi Progettista *Designer*
SARILA ITALIA
Via degli Ippocastani 17/25
47048 S. Giovanni in Marignano (Rimini)
0541 - 95.77.66 **F** 0541 - 95.76.26
http: //www.sarila.com

SilenClima Ecologico
Climatizzatore portatile split, «SilenClima Ecologico» è stato progettato e viene costruito nel massimo rispetto ambientale. Utilizza il gas frigorifero R407C con O.D.P. (potere distruttivo dell'ozono) pari a zero; in meno di 10 minuti l'apparecchio è in grado di portare l'aria a gradi di temperatura e umidità ottimali, tenendo a bada i consumi energetici (consumo medio 1100 W). Anche il funzionamento notturno non dà problemi, in quanto componentistica e un esclusivo sistema di ventilazione eliminano rumori e vibrazioni. L'unità interna misura 470x360x870 H mm; quella esterna 570x240x480 H mm.

SilenClima Ecologico
The «SilenClima Ecologico» split portable air conditioner was designed and is always manufactured with the maximum respect for the environment. It makes use of the R407C gas refrigerator with a zero O.D.P. (ozone destroying power). The unit takes less than 10 minutes to bring the air up – or down – to ideal temperatures and humidity levels – while keeping energy consumption down to a bare minimum (average consumption: 1100 W). Not even nighttime functioning presents problems, because components and an exclusive ventilation system do away with noise and vibrations. The interior unit measures 470x360x870 H mm, while the exterior one measures 570x240x480 H mm.

King & Miranda Progettisti *Designers*
OLIMPIA SPLENDID
Via Guido Rossa, 42044 Gualtieri (Reggio Emilia)
0522 - 82.87.41 **F** 0522 - 82.87.45

FOTO MARIO MULAS

Piazza
La serie si articola in due modelli: «Piazza m», con maniglia (qui illustrato) e «Piazza g», con profilo sotto piano. Le ante hanno cornice perimetrale in massello di ciliegio americano e rivestimento frontale in quattro finiture (laminato, laccato opaco microsfera, laccato lucido vetrificato o essenza di ciliegio americano). Il piano di lavoro (profondità 72 cm) con lavello stampato in corpo unico è «Infinito Velvet», un prodotto esclusivo Ferretti.

Piazza
The series divides into two models – «Piazza m», with a handle (illustrated here) and «Piazza g», with an under-top profile. Doors have a peripheral frame in American cherry heartwood and front facing in four finishes (laminated, microsphere dull lacquer, vitrified glossy lacquer or American cherry). The work top (depth: 72 cm) with a sink moulded in a single body is dubbed «Infinito Velvet», a Ferretti exclusive.

Mauro Carlesi Progettista *Designer*
FERRETTI CUCINE - GRUPPO FERRETTI
Via Volterrana 60, 56033 Capannoli (Pisa)
0587 - 63.91.11 **F** 0587 - 63.92.37 **Tlx** 500125

Convex electronic
La forma dei forni «Convex» è fortemente connotata da linee bombate che segnalano la presenza dell'apparecchio e la sua volumetria, trasformandolo in protagonista dell'arredo. Il forno elettrico multifunzione «Convex electronic» (qui illustrato) ha il pannello di comando inclinato, con angoli smussati e tasti a sfioramento (per attivare le funzioni è sufficiente un leggero tocco). Il programmatore elettronico digitale provvede a impostare e interrompere automaticamente la cottura in base al programma scelto. Tra le migliorie tecniche va ricordata la muffola che, interamente riprogettata, consente all'utente di estrarre quasi completamente le griglie impedendone la caduta accidentale. La resistenza superiore, studiata per funzionare sia da elemento scaldante che da grill, offre una superficie utile di grigliatura pari a tutta la larghezza del forno; è inoltre possibile grigliare a porta chiusa. Nella serie «Convex» sono compresi anche due forni pirolitici.

Convex electronic
The shape of «Convex» ovens is strongly earmarked, as its name indicates, by the rounded lines that distinguish the unit and the disposition of its masses, transforming it into a protagonist of the interior decor. The «Convex electronic» multipurpose electric oven (illustrated here) has an inclined control panel, with chamferred corners and graze keys (all it takes is a slight touch to get functions going). The digital electronic programmer provides for setting and automatically interrupting the cooking process on the basis of the program chosen. Memorable among technical improvements is the muffle which, having been entirely re-designed, allows the user to pull the grills almost completely out, thus preventing them from falling out by accident. The upper resistance, researched to function as both a heating element and grill, offers a working grill surface equal to the entire width of the oven. It is also possible to grill with the door closed. Included in the «Convex» series are a couple of pyrolitic ovens.

CANDY ELETTRODOMESTICI
Via Privata E. Fumagalli, 20047 Brugherio (MI)
039 - 20.861 **F** 039 - 20.86.249 **Tlx** 322455

Saint Uze
L'officina Molteni a St Uze in Francia è una fabbrica in cui si lavora in modo artigianale: qui nascono i fornelli professionali dei grandi chef, eseguiti su misura e con materiali che ne fanno dei pezzi davvero unici. Da qualche anno sono distribuiti in Italia da Zoppas Grandi Impianti. Ora viene proposto un modello per uso domestico: la piccola «Saint Uze», che in soli 115 cm riassume tutte le qualità e le funzioni delle grandi cucine: due fuochi gas, un tutto piastra, forno di grande capienza e scaldavivande. Viene fornita smaltata in rosso, verde, nero, bianco o blu, con particolari in ottone.

Saint Uze
The Molteni factory in St Uze in France is a place where items are handcrafted. It's the birthplace of professional ranges used by great chefs, made to order with materials that have made one-of-a-kind pieces out of them. They have been distributed in Italy for some years by Zoppas Grandi Impianti (big systems). Now a model for domestic use is being offered. It's the small «Saint Uze», which has managed to pack all the qualities and functions of a large range into only 115 cm – two gas fires, a hot plate, very roomy oven and food warmer. It is supplied in red, green, black, white or blue enamel, with detail work in brass.

Molteni
Distribuito in Italia da: Zoppas Grandi Cucine
Via Cesare Battisti 12, 31015 Conegliano (Treviso)
0438 - 36.24.40 **F** 0438 - 45.00.05 **Tlx** 410392

Victorian Pottery
Grazie alla chiara e semplice grafica che serve anche da decorazione, tutti gli elementi della collezione «Victorian Pottery» denunciano con immediatezza la loro funzione o il loro contenuto, siano barattoli per il caffè, brocche o contenitori per le spezie. Ogni pezzo viene stampato e vetrificato a mano e quindi cotto a una temperatura di 1160 °C. Lavabili in lavastoviglie e utilizzabili nel forno a microonde, i pezzi sono disponibili nei colori Royal Blue e Imperial Green.

Victorian Pottery
Thanks to clear and simple-to-interpret graphics, which are also highly decorative, all the elements in the «Victorian Pottery» collection immediately announce their function or content, whether they be canisters for coffee, pitchers or case pieces for spices. Each piece is moulded and vitrified by hand and then fired at a temperature of 1160 °C. Washable in dishwashers and usable in microwave ovens, pieces are supplied in shades of Royal Blue and Imperial Green.

The Victorian Pottery Co.
Airdale House, Canal Road
Bradford, BD2 1AG England
+44-1274 - 53.03.33 **F** +44-1274 - 53.11.50
Distribuito in Italia da: Bitossi Diffusione
Via Pietramarina 19/21, 50059 Sovigliana Vinci (FI)
0571 - 90.21.31 **F** 0571 - 50.15.67

GE Profile™ TPG 30 PF WW
GE Profile™ TPG 24 PF BB
I frigoriferi Side-by-Side No Frost «GE Profile™» sono pieni di accorgimenti per rendere più confortevole e razionale l'uso dello spazio interno. Tra i tanti si possono ricordare il dispenser elettronico, il vano bar refrigerato accessibile direttamente dall'esterno, i ripiani retrattili quick-space studiati per utilizzare al meglio lo spazio in senso verticale, i ripiani in vetro temperato a tenuta stagna e scorrevoli verso l'esterno, i cassetti a umidità regolabile, le vaschette quick-serve da passare direttamente nel forno a microonde… anche se le grandi dimensioni rimangono il punto di forza di questi apparecchi. Qui sono illustrati i modelli: «TFG 30 PF WW» (capacità totale 836 litri), il più grande frigorifero domestico del mondo, nuovo anche per gli spigoli arrotondati delle porte; (l'apparecchio è alto 177,2 cm, largo 90,8 cm e profondo 81,9 cm); e «TPG 24 PF BB» (*a destra*), frigorifero da incasso pannellato in acciaio, anch'esso a spigoli arrotondati, il primo apparecchio profondo 60 cm (cassone) dotato di dispenser elettronico e bar (l'apparecchio è alto 177,2 cm, largo 90,8 cm e profondo 66,8 cm).

GE Profile™ TPG 30 PF WW
GE Profile™ TPG 24 PF BB
«GE Profile™» Side-by-Side No Frost refrigerators are full of stratagems for making the use of interior space more rational and convenient. Particularly worthy of mention amid the welter of items available are an electronic dispenser, a refrigerated bar bay that can be accessed directly from the outside, quick-space retractable shelves, researched to make the best possible use of the space in a vertical direction, shelves in watertight toughened glass that slide toward the outside, drawers with adjustable humidity levels, quick-serve trays that can be slipped into a microwave oven... even though large dimensions are still the strong point of these items. Illustrated here are the following models: «TFG 30 PF WW» (total capacity: 836 liters), the largest home refrigerator in the world, new because of the rounded edges on its doors (the unit is 177.2 cm high, 90.8 cm wide and 81.9 cm deep); and «TPG 24 PF BB» (right), a built-in refrigerator, paneled in steel, also featuring rounded edges and corners, the first 60-cm-deep unit to be equipped with an electronic dispenser and bar (the model is 177.2 cm high, 90.8 cm wide and 66.8 cm deep).

GE Appliances
Distributore esclusivo per l'Italia: Frigo 2000
Viale Fulvio Testi 125
20092 Cinisello Balsamo (Milano)
02 - 66.04.71.47 **F** 02 - 66.04.72.60

KS 66 AAG Avana
Piacerà a chi ama gli arredi in stile rustico la cucina «KS 66 AAG» Avana Ignis, un apparecchio a libera installazione (60x60x85 H cm) che comprende un fornello a quattro fuochi gas (con accensione elettrica e dispositivo di sicurezza sui bruciatori), un vano scaldavivande e un forno a gas con grill elettrico e girarrosto. Il coperchio è in vetro. Con le medesime caratteristiche formali e tecniche sono disponibili il modello con estetica bianca e apparecchi più grandi a cinque fuochi gas.

Avana KS 66 AAG
People who love rustic style furnishings will be crazy about Avana Ignis's «KS 66 AAG» range, a free-standing unit (60x60x85 H cm) that includes a stove with four gas fires (with electric turn-on and safety device on burners), a food-warming bay and gas oven with electric grill and spit. The lid is made of glass. Available with the same formal and technical characteristics are a model with a white aesthetic and larger units with five gas burners.

Ignis - Whirlpool Europe
Viale G. Borghi 27, 21025 Comerio (Varese)
0332 - 75.91.11 **F** 0332 - 75.92.68

Regina
Miscelatore per cucina, «Regina» è progettato e costruito con la cura richiesta dall'impiego. La bocca di erogazione in fusione garantisce una durata pressoché illimitata. Materiali e componenti sono rigorosamente atossici, testati e approvati per l'uso con alimenti, secondo le più severe norme internazionali. L'assenza di spigoli e parti cave consente una pulizia facile e accurata. «Regina» è docile al comando, ergonomico ed estremamente solido. Della stessa linea fanno parte i modelli per bagno, tutti disponibili nelle finiture cromo, cromo/oro, satinato/oro e in una vasta scelta di colori.

Regina
A mixer for the kitchen, «Regina» (queen) was designed and executed with the pains called for by the use that would be made of it. The delivery outlet in casting guarantees almost eternal life. Materials and components are rigorously atoxic, tested and approved for use with foods, in line with the most exacting international regulations. The absence of sharp edges and sunken areas makes cleaning the item easy and thorough. «Regina» is also a breeze to operate, ergonomical and rock-solid. Members of the same line are models for the bathroom, all supplied in chromium, chromium/gold and silked/gold finishes and a vast spectrum of shades.

Guglielmi Rubinetterie
Via Arturo Biella 27, 28075 Grignasco (Novara)
0163 - 41.81.29 **F** 0163 - 41.85.46

Lavastoviglie con Aqua-Sensor
Le più recenti lavastoviglie Bosch (qui è illustrato il modello «5605 SGS Inox») sono dotate del dispositivo Aqua-Sensor, una sorta di "occhio elettronico" che controlla, dopo la fase di prelavaggio, il grado di torbidità dell'acqua e ricorre all'impiego di acqua pulita per proseguire il lavaggio solo se strettamente necessario. Un altro dispositivo che riduce i consumi è lo scambiatore di calore posto sul fianco dell'apparecchio: esso recupera il calore delle prima acqua di lavaggio e lo utilizza per scaldare quella della fase successiva, provvedendo infine all'asciugatura per condensazione del vapore.

Dishwasher with Aqua-Sensor
The latest Bosch dishwashers (shown here is model «5605 SGS Inox») come equipped with the Aqua-Sensor device, a sort of electronic eye that checks, following the pre-wash phase, on the degree of cloudiness of the water and makes use of clean water to go on with the washing process only if absolutely necessary. Another consumption-slashing device is a heat exchanger situated on the side of the unit, which retrieves the heat of the first wash water and uses it to heat up that of the subsequent phase, going on, lastly, to the drying phase for the steam condensate.

Bosch - BSE Elettrodomestici
Via Montecuccoli 20, 20147 Milano
Numero verde 167-829120

Profilo
Cucina composta da elementi dai profili minimali, «Profilo» sposa con coerenza tradizione e tecnologia. Gli aspetti tecnici innovativi vanno cercati nel «Multi Function Top», un piano brevettato nel quale possono essere presenti cinque diversi materiali: acciaio, legno lamellare, granito, Wilsonart® e laminato stratificato, ognuno indicato per specifiche attività da svolgersi in zone precise della cucina. Il laminato stratificato permette l'incasso a filo degli elettrodomestici, Wilsonart® quello dei lavelli, mentre una speciale guarnizione termoplastica sigilla i diversi materiali nel punto di unione.

Profilo
Range made up of elements with minimal profiles, «Profilo» (profile) weds tradition and technology with coherence. Those looking for innovative technical aspects will find them in the «Multi Function Top», a patented top where as many as five different materials may be present – steel, lamellar wood, granite, Wilsonart® and a stratified laminate, each of which is recommended for specific activities carried out in certain, precise areas of the kitchen. Stratified laminate allows the range to be built in, flush with the edges of household appliances and Wilsonart® with those of sinks, while special thermoplastic trimming seals the various materials at the point of union.

Paolo Nava con Fabio Casiraghi Progettista *Designer*
Binova
Località Petrignano, 06086 Assisi (Perugia)
075 - 80.97.01 **F** 075 - 80.97.020
E-mail: binova@tecnonet.it **http:** //www.binova.it

Viva
La forma curva dei pensili e l'originale design del piano di lavoro a bordo arrotondato con profilo antitracimazione sono le note distintive di «Viva», una cucina realizzata all'insegna di una sobria tecnologia. Disponibile in laminato sabbia, legno ciliegio e in una vasta gamma di laccati lucidi e opachi, «Viva» può avere le ante dei pensili anche in vetro specchiato. Il piano di lavoro viene fornito in acciaio inox, con profilo e vasche lavello integrati, oppure in laminato con profilo antitracimazione in alluminio anodizzato o rivestito in legno.

Viva
The curving contours of wall units and the original design of the work top with its rounded border and overflow-proof profile are the distinguishing characteristics of «Viva», a kitchen created in line with a sober technology. Available in sand-coloured laminate, cherry and a vast gamut of lacquers, both glossy and dull, «Viva» features wall units with doors in mirror glass, if desired. The work top is supplied in stainless steel, with profile and built-in sink tubs, or laminate with an anti-overflow profile in anodized aluminum or faced in wood.

Pininfarina Progettista *Designer*
Snaidero
Via Europa Unita 9, 33030 Majano (Udine)
0432 - 95.21 **F** 0432 - 95.22.35
E-mail: lineaverde@snaidero.it **http:** //www.snaidero.it

Grand Chef
Dalla tradizione secolare dell'azienda La Cusinière Grand Chef nella realizzazione di fornelli per ristoranti nascono tre cucine («Grand Chef 90», «Grand Chef 120» e «Grand Chef 150») per uso domestico che posseggono tutte le qualità dei modelli professionali. Studiate nei minimi dettagli e proposte nelle dimensioni (90, 120 e 150 cm) più consone alle necessità (o possibilità) di ciascuno, le cucine «Grand Chef» offrono sempre quattro fuochi aperti, una piastra multifunzione in ghisa («Grand Chef 150» ha anche la piastra Coup de Feu), un forno elettrico, uno o più vani scaldapiatti.

Grand Chef
Born of the century-old tradition of the La Cuisinière Grand Chef company, in the creation of stoves for restaurants, are three models («Grand Chef 90», «Grand Chef 120» and «Grand Chef 150») for home use that vaunt all the qualities of professional items. Researched down to the tiniest detail and offered in the widths (90, 120 and 150 cm) that fit in best with the needs (or means) of the individual user, «Grand Chef» ranges always offer four open fires, a multipurpose hot plate in cast iron («Grand Chef 150» also has the Coup de Feu hot plate), an electric oven and one or more plate-warming spaces.

La Cusinière Grand Chef
In Italia: Cucineria Distribuzione
Via Novella 25, 47811 Viserba di Rimini (Rimini)
0541 - 73.83.36 **F** 0541 - 73.83.86

Lavelli in Avrelle
Azienda leader nel settore della produzione di lavelli in materiale acrilico e in acciaio inossidabile, Astracast® Plc fa parte del gruppo Spring Ram Corporation Plc e opera in collaborazione con ICI per la formulazione dei nuovi materiali, quali l'«Avrelle» qui illustrato. Esso unisce alle naturali sfumature della granite naturale doti di solidità e inalterabilità che si avvicinano a quelle del granito; la composizione è a base di resine acriliche mischiate a cristalli di granito e quarzo (oltre il 70%). Alcune colorazioni ricordano le pietre naturali. Qui si vede il colore Granito.

Sinks in Avrelle
A company that's a leader in the production of sinks in an acrylic material and stainless steel, Astracast® Plc forms part of the Spring Ram Corporation Plc group and works in collaboration with ICI in formulating the new materials such as «Avrelle» illustrated here. It joins the natural nuances of real granite with properties of solidity and unalterability that make the product a dead ringer for granite in every way. Its composition is based on acrylic resins mixed with granite and quartz crystals (more than 70 percent). A number of tones are reminiscent of natural stone. Shown here is the Granite shade.

Astracast® Plc
P.O.Box 20, Spring Ram Business Park
Birstall WF17 9XD (England)
+44-1924 - 47.74.66 **F** +44-1924 - 47.58.01
esclusivista per l'Italia:
Nardi Elettrodomestici
Via Como 76, 20030 Palazzolo Milanese (Milano)
02 - 99.03.31 **F** 02 - 99.04.04.04
E-mail: nardia@tin.it
http: //www.nardi-spa.com

Enzo Berti Progettista *Designer*
Aiko Cucine
Viale Pasubio 50, 36030 Caldogno (Vicenza)
0444 - 39.43.33 **F** 0444 - 39.42.61
E-mail: aiko@gpnet.it

Egea
Semplicità ed eleganza appartengono alla cifra stilistica di Enzo Berti. In «Egea» esse si concretizzano in soluzioni nelle quali alle consuete composizioni a parete vengono accostate unità di lavoro specializzate (blocchi lavello lineari e ad angolo, unità cottura su base o a banco, contenitori su ruote). I materiali impiegati spaziano dal legno alla ghisa, comprendendo anche finiture innovative quali Ecofinish (protezione con effetto legno naturale) ed Ecotek (composto a base di resine e cariche minerali, realizzato con processo polimerico a iniezione).

Egea
Simplicity and elegance are integral parts of Enzo Berti's stylistic code. They manifest themselves in «Egea» in solutions in which the customary wall compositions are combined with specialized work units (linear and corner sink units, a cooking model on a base or counter and case goods on wheels). The materials employed range from wood to cast iron, embracing innovative finishes like Ecofinish (protection with a natural wood effect) and Ecotek (composite on a base of resins and mineral fillers, executed with an injection polymeric process).

Talent
Grazie ai loro vivaci colori (qui è illustrato il modello «MT 243 Crisp Grill Elettronico» in blu e giallo) i forni a microonde «Talent» sono diventati dei veri complementi d'arredo. L'esclusiva apertura della porta a ribalta (perfetta base di appoggio, sino a 20 kg, per i piatti caldi), l'ampia capacità (26 litri), i comandi facilmente programmabili e soprattutto il sistema di cottura 3D (formato dall'unione del sistema a Doppia Emissione Simultanea con un 'riflettore' che fornisce un flusso di onde supplementari) garantiscono risultati di cottura (per l'effetto combinato di microonde e grill) sempre perfetti.

Talent
Thanks to their lively colours (shown here is model «MT 243 Crisp Grill Electronico» in blue and yellow), «Talent» microwave ovens have become honest-to-goodness interior decorating complements. The exclusive tip-up door opening solution (which makes a perfect surface where plates of hot food or anything else weighing up to 20 kgs can be placed), ample capacity (26 liters), easily programable controls and, most important of all, the 3D cooking system (made up of the union of the Simultaneous Dual Emission system with a reflector that supplies a flow of supplementary waves) guarantee cooking results (through the combined effect of microwaves and grill) that are always perfect.

Whirlpool Europe
Viale Borghi 27, 21025 Comerio (Varese)
0332 - 75.91.11 **F** 0332 - 75.92.68 **Tlx** 380139

Alto System
La direttiva 94/2/CE del 21/1/94 obbliga i fabbricanti di frigoriferi ad apporre ai loro prodotti l'Energy Label, attestante i consumi energetici: da classe A (minimi consumi energetici) a classe G (massimi consumi). Una norma più restrittiva (96/57/CE del 3/9/96) vieterà quanto prima di commercializzare prodotti con Energy Label inferiore a C. Precorrendo i tempi, Ocean ha messo a punto «Alto System», un sistema che interviene sull'opzione dell'aumento della capacità termica dell'evaporatore e del condensatore. Applicato ai congelatori verticali, esso ha consentito la classificazione di alcuni di essi in classe A (come il «VMA 2501» qui illustrato).

Alto System
Directive 94/2/CE of the 21st of January 1994 has made it compulsory for manufacturers to stick an Energy Label on their products, clearly stating the degree of energy consumed, from class A to class G (maximum consumption). A more inhibiting regulation (96/57/CE) will soon prohibit the marketing of products with an Energy Label lower than class C. Getting ahead of the times, Ocean has worked out «Alto System», an approach that steps in on the option of increasing the thermal capacity of the evaporator and condenser. Applied to vertical freezers, it has made possible the classification of some of these in class A (like the «VMA 2501» illustrated here).

Ocean - Groupe Brandt
Viale Europa 5/7, 25028 Verolanuova (Brescia)
030 - 93.671 **F** 030 - 93.61.880

Tabula
Innovativa nella modulistica e nel design, la cucina «Tabula» è disponibile in un'ampia tavolozza di colori, sia per le strutture che per le ante, combinata a essenze e metalli (acciaio inossidabile e alluminio). Nelle geometrie compositive prevalgono gli elementi orizzontali, mentre tra le attrezzature e gli accessori compaiono soluzioni che ampliano a dismisura la funzionalità del programma. Per i piani di lavoro viene suggerito anche Wilsonart®, un materiale pregiato e robusto, senza giunzioni, proposto nelle finiture bianco puntinato e corda.

Tabula
Innovative in both modules and design, the «Tabula» comes in a wide-ranging palette of colours, not only for the structures but also for the doors, combined in various types of wood and metals (stainless steel and aluminum). What prevail in compositional geometries are horizontal elements while, among equipment and accessories, there appear solutions that have expanded the functional prowess of the program immeasurably. Suggested for work tops is Wilsonart®, a world-class and sturdy material without joints, offered in dotted white and rope finishes.

Euromobil
Via Circonvallazione Sud, 31010 Falzè di Piave (TV)
0438 - 98.61 **F** 0438 - 84.05.49

MAG/12 IP
Lo scaldabagno istantaneo a gas «MAG/12 IP» è dotato di accensione elettronica con alimentazione a batteria. L'assenza di collegamento all'impianto elettrico, oltre a facilitare l'installazione, preserva i dispositivi elettronici da eventuali problemi legati a cali di tensione, temporali o correnti asimmetriche. Nell'apparecchio è inoltre installato il dispositivo «Opti-Mod»: esso racchiude la funzione che ottimizza la portata di gas dell'apparecchio a seconda del fabbisogno e quella che modula automaticamente la potenza della fiamma in base alla quantità di acqua in circolazione, mantenendo costante la temperatura in uscita.

MAG/12 IP
The «MAG/12 IP» comes equipped with a battery-supplied electronic turn-on. The absence of any connection to the electric system, in addition to making installation easier, keeps electronic devices immune to problems resulting from drops in voltage, storms or asymmetrical currents. Installed in the unit, moreover, is the «Opti-Mod» device, which contains the function that optimizes the unit's flow of gas, in accordance with need, and the one that automatically modulates the power of the flame on the basis of the amount of water in circulation, while maintaining the outgoing temperature at the same level.

Vaillant
Via B. Crespi 70, 20159 Milano
02 - 69.71.21 **F** 02 - 69.71.22.00

La Cucinotta - Cappa GK 90
«La Cucinotta» è un blocco cucina da accosto, disponibile nelle versioni da 600 mm («CTA 630TC/AS») e 900 mm («CTA 940TC/AS», qui illustrato) e nei colori avorio, blu e inox (finitura fianchi, pannello porta, pannello inferiore e zoccolo). Esso comprende un piano di cottura con quattro o cinque fuochi gas, forno plurifunzione con porta ad apertura "push-pull" e armadietto laterale (nel modello più grande). La cappa aspirante «GK 90», proposta nelle stesse finiture del blocco cottura, è dotata di un gruppo motore da 600 MC/h e di illuminazione incorporata (lampada fluorescente da 13 W). Dimensioni: 900x550x485H mm.

La Cucinotta - GK 90 hood
«La Cucinotta» combinable range is available in versions measuring 600 mm («CTA 630TC/AS») and 900 mm in width («CTA 940TC/AS», illustrated here) and in shades of ivory, blue and stainless steel (finish of sides, door panel, lower panel and baseboard). It encompasses a cook top with four or five gas fires, a multi-function oven with a push-pull door and side cabinet (in the larger model). Outer dimensions: 600x850x600 mm for the «CTA 630TC/AS» model; 900x942x754 mm for «CTA 940TC/AS».
The «GK 90» hood, offered in the same finishes as the cooking unit, comes equipped with a motor unit that aspirates 600 MC/hour and built-in lighting (13W fluorescent bulb).

Officina Star - Star
Zona Industriale Crevada 63, 31020 Refrontolo (TV)
0438 - 84.03.90 **F** 0438 - 84.16.46

Tecnachef
Il programma «Tecnachef» è costituito da elementi a banco, elementi cottura, elementi lavaggio e contenimento, da aggregare in composizioni comprese tra una lunghezza minima di 130 cm e una massima di 340 cm. Strutture, facciate, piani di lavoro e fondali sono proposti in diversi materiali e finiture. Il programma è completato da una serie di colonne specializzate (forno, frigorifero, dispensa), con struttura, facciate e fianchi coordinati nei materiali e nelle finiture a quelle degli altri elementi. *Nella foto:* composizione con basi laccate giallo lucido, sostegni laterali e fondale in faggio, piano in marmo, accessori in alluminio.

Tecnachef
The «Tecnachef» program consists of counter elements, cooking utensils and washing and case pieces, to be clustered in compositions ranging from a minimum length of 130 cm to a maximum one of 340 cm. Structures, fronts, work tops and backs are offered in various materials and finishes. The program is rounded out by a series of specialized columns (oven, refrigerator and pantry), with structure, fronts and sides coordinated in materials and finishes with those of the other elements.
Photo: *composition with bases lacquered a glossy yellow, side supports and back in beechwood, top in marble and accessoris in aluminum.*

Piergiorgio Cazzaniga Progettista *Designer*
Composit
Strada Provinciale Fogliense, 61020 Montecchio (PT)
0721 - 49.70.21 **F** 0721 - 49.78.82

Vola: 590 L - 500 T1
Il miscelatore monocomando da piano «590 L» (blu) e il miscelatore «500 T1» (bianco) sono dotati entrambi di disco ceramico, hanno le parti da incasso in ottone e un'erogazione massima di 12 litri al minuto a una pressione di 3 bar. Il modello «590 L» è disponibile con leva lunga 25, 55 o 100 mm; la bocca di erogazione con rompigetto è girevole a 360°. Tutta la serie «Vola» viene proposta nelle finiture cromo lucido o spazzolato, in ottone naturale e in 18 colori (verniciatura a polveri, resistente a urti, abrasioni e attacchi acidi). Il gruppo «500 T1» è completato da una doccetta piegata.

Vola: 590 L - 500 T1
The «590 L» top single-control mixer (blue) and «500 T1» mixer (white) are both equipped with a ceramic disk, have built-in parts in brass and maximum delivery of 12 liters a minute at a pressure of 3 bars. The «590 L» model is supplied with a lever measuring 25, 55 or 100 mm in length. The delivery outlet with jet breaker rotates in a full 360° circle. The entire «Vola» series is offered in glossy or brushed chromium finishes, natural brass and 18 shades (spray-painted and resistant to impacts, abrasions and attacks by acids). The «500 T1» unit is completed by a bent hand shower.

Arne Jaacobsen Progettista *Designer*
Vola
Axel Kiers Vej 12, DK-8270 Aarhus - Højbjerg (Danimarca)
+45-8939 - 55.00 **F** +45-8939 - 55.11
Distribuito in Italia da: Rapsel
Via Volta 13, 20019 Settimo Milanese (Milano)
02 - 33.50.14.31 **F** 02 - 33.50.13.06

Breeze
Il carrello su ruote pivottanti «Breeze» ha struttura in metallo protetta con vernice epossidica colore alluminio; i ripiani (quello superiore è fisso) sono in truciolare laminato con bordo in PVC multistrato in colore bianco cera oppure bianco cera/faggio cera (piano intermedio double-face); i cestoni, uno dei quali adibito a portabottiglie, sono in lastra satinata di metacrilato (blu o bianco), hanno manici in legno di faggio e sono spostabili a piacimento nelle diverse posizioni. Dimensioni: 50x50x81H cm.

Breeze
«Breeze» trolley on spinning wheels boasts a structure in metal coated with aluminum-coloured epoxy paint. Shelves (the upper one is not removable) come in laminated particleboard with a border in multi-layered PVC in wax white or wax white/wax beechwood (reversible intermediate top). The baskets, one of which can be used as a bottle carrier, are in a silked sheet of metacrylate (blue or white), have handles in beechwood and can be moved at will into different positions. Dimensions: 50x50x81 H cm.

Anna Deplano Progettista *Designer*
Rede Guzzini
Via le Grazie 31, 62019 Recanati (Macerata)
071 - 75.73.484 **F** 071 - 75.74.246

Monocomando MK3
Ridisegnato nella bocca di erogazione e senza più anelli a vista, il miscelatore monocomando per lavello «MK3» viene ora fornito sia con tubi in rame sia con tubi flessibili premontati che ne rendono più facile e veloce l'installazione. Esiste anche la versione con attacco per elettrodomestici. «MK3» viene fornito nelle finiture cromato, bianco/cromato e bianco/gold flash.

MK3 single control
Redesigned as regards the delivery outlet and without a ring in sight, the single-control mixer for the «MK3» sink is now supplied with either copper pipes or flexible pre-assembled tubing that makes installation faster and easier. There is also a model with a connection for household appliances. «MK3» is supplied in chromium-plated, white/chromium-plated and white/gold flash finishes.

Rapetti
Via S. Martino della Battaglia 3
46043 Castiglione delle Stiviere (Mantova)
0376 - 67.61 **F** 0376 - 63.81.27
E-mail: info@rapetti.it

High Techna Soft
Curve e colori sono gli elementi caratterizzanti degli elettrodomestici da incasso della linea «Soft». Angoli smussati, maniglie arcuate e cruscotti arrotondati si ritrovano in tutte le apparecchiature, comprese le lavastoviglie «High Techna Soft», qui illustrate. Proposte nelle estetiche blu, giallo e acciaio inox (comuni a tutti gli elementi della serie) garantiscono prestazioni di ottimo livello. Le sette temperature e i dieci programmi disponibili permettono di trattare ogni stoviglia e ogni tipo di sporco nel modo migliore, delicato o energico (con il dispositivo WRD) secondo il caso. La flessibilità d'uso è garantita anche dal ciclo di lavaggio a mezzo carico: la tecnologia del lavaggio alternato permette infatti di selezionare il funzionamento del solo mulinello superiore o di quello inferiore. Il delayed timer consente infine di posticipare l'inizio del ciclo da 1 a 9 ore.

High Techna Soft
Curves and colours are the elements that lend distinction to built-in household appliances from the «Soft» line. Chamfered corners, arching handles and rounded instrument panels can be found in all equipment, including the «High Techna Soft» dishwasher, illustrated here. Offered in blue, yellow and stainless steel aesthetics (common to all the elements in the series) it guarantees world-class performance. Seven temperatures and ten programs enable the user to treat each pot and pan and dirt of all types in the gentlest or most energetic way, according to the case at hand, but always in the most efficient manner (with the WRD device). Flexibility of use is guaranteed by the half-load wash cycle. This alternate washing technology allows the user, in fact, to single out either the upper whirlpool or the lower one. A delayed timer makes it possible to postpone the beginning of the cycle from 1 to 9 hours.

Rex Built-In
Corso Lino Zanussi 30, 33080 Porcia (Pordenone)
0434 - 39.48.40 **Numero verde** 167-847053
http: //www.rex.zanussi.it

Input
Semplicissima da usare, «Input» è una lavabiancheria che fa tutto da sola: basta selezionare il tessuto e la macchina decide il programma più idoneo, memorizza i quattro programmi di uso più frequente, gestisce elettronicamente tutte le fasi del lavaggio (Fuzzy Control), assicurando la massima efficacia (Classe A) e riducendo i consumi (Classe B). Un dispositivo di sicurezza sul tubo di carico evita rischi di perdite d'acqua. L'accensione può essere posticipata sino a 19 ore.

Input
«Input» is a washing machine that does everything by itself. All you do is select the type of fabric you're washing, and the machine takes it from there, deciding on the most suitable program, memorizing the four programs most frequently used and managing electronically all the washing phases (Fuzzy Control), thus assuring the ultimate in effectiveness (Class A) and slashing consumption (Class B). A safety device on the loading hose prevents the danger of leaks.

REX
Corso Lino Zanussi 30, 33080 Porcia (Pordenone)
0434 - 39.55.51 **Numero verde** 167-847053
http: //www.rex.zanussi.it

Black Tower
Realizzata in collaborazione con l'industria di caffè Illy, «Black Tower» è una macchina distributrice di caffè dall'aspetto monolitico. Le parti meccaniche ed elettroniche (accessibili solo al manutentore) sono state nettamente divise da quelle destinate al consumo (acqua e serving nuovi ed esausti) e a diretto contatto con il fruitore. La distinzione si riverbera anche nella scelta dei materiali: lamiera piegata e calandrata per la base di supporto e il posteriore del corpo macchina; ABS nero iniettato per la parte anteriore, su cui spiccano per contrasto le parti tecniche in acciaio inox.

Black Tower
Created in collaboration with the Illy coffee industry, «Black Tower» is a coffee distributing unit with a monolithic look. The mechanical and electronic parts (accessible only to the maintenance man) have been clearly separated from those designed for consumption (water and new and depleted serving mechanisms) in direct contact with the user. The distinction is mirrored in the materials chosen – bent and calandered steel plate for the support base and the back of the body; injected black ABS for the front section, where technical parts in stainless steel stand out in contrast to the rest of the unit.

MM Design Progettista *Designer*
EUROMATIK
Via Parini 10, 40033 Casalecchio di Reno (BO)
051 - 61.30.752 **F** 051 - 59.01.36

Un gruppo, tre marchi
Con i suoi marchi principali Scholtès, Ariston e Indesit, la società Merloni Elettrodomestici copre tutti i segmenti del mercato degli elettrodomestici, posizionandosi in fasce diverse e complementari. In particolare, i prodotti Scholtès (qui sono riprodotte due pagine del catalogo che interpretano con efficacia il carattere del marchio; vi compaiono il piano a gas «Dune» e il piano «Prodige» con relativo forno) sono apparecchiature di grande raffinatezza estetica e tecnica.
Il marchio Ariston soddisfa la fascia media del mercato, con prodotti di ottimo design (molti sono disegnati da Makio Hasuike) e grande affidabilità, sia nel settore dell'incasso che in quello della libera installazione. Qui vediamo un frigorifero decorato con uno dei disegni scelti tra le centinaia di proposte che hanno partecipato al concorso Internet "Decora il tuo frigorifero" e all'iniziativa dell'Accademia di Mosca per la promozione dei giovani artisti russi. Il decoro non deve tuttavia far dimenticare che questo prodotto adotta un'importante innovazione tecnologica: l'Air Integrated Refrigeration, un sistema che consente massima flessibilità e semplicità d'uso del reparto frigorifero.

One group, three trademarks
With its principal trademarks – Scholtès, Ariston and Indesit – Merloni Elettrodomestici covers all the segments of the home appliance market. Scholtès products in particular (reproduced here are two pages from the catalogue that interpret, with effectiveness, the character of the trademark; included are the «Dune» gas top and the «Prodige» top with relative oven) are units that are distinguished by great aesthetic refinement. The Ariston trademark caters to the medium segment of the market, with products known for their topnotch design and fail-safe reliability, not only in the built-in sector but also in the free-standing one. Shown here is a refrigerator decorated with one of the designs chosen from among the hundreds of models that participated in the Internet "Decorate your refrigerator" competition and an initiative by the Moscow Academy for the promotion of young Russian artists. Fancy decors should not, however, make us overlook the fact that this product contains an important innovation – Air-Integrated Refrigeration – a system that allows the maximum flexibility in the use of the refrigerating compartment.

MERLONI ELETTRODOMESTICI
Viale Aristide Merloni 47, 60044 Fabriano (AN)
0732 - 66.11 **F** 0732 - 66.29.54 **Tlx** 560196
Numero verde 167-033333
http: //www.merloni.com

Bidone Aspiratutto
Perfetto per la pulizia di grandi superfici, «Bidone Aspiratutto» (qui è illustrato il modello «A57») è una grande macchina aspiratrice (capacità 20 litri), potente (1200 W), dotata anche di funzione soffiante. Sull'impugnatura è inserito un regolatore della forza aspirante. Il bidone è montato su cinque ruote piroettanti. Filtro in tela, sacco in carta (Menalux S26).

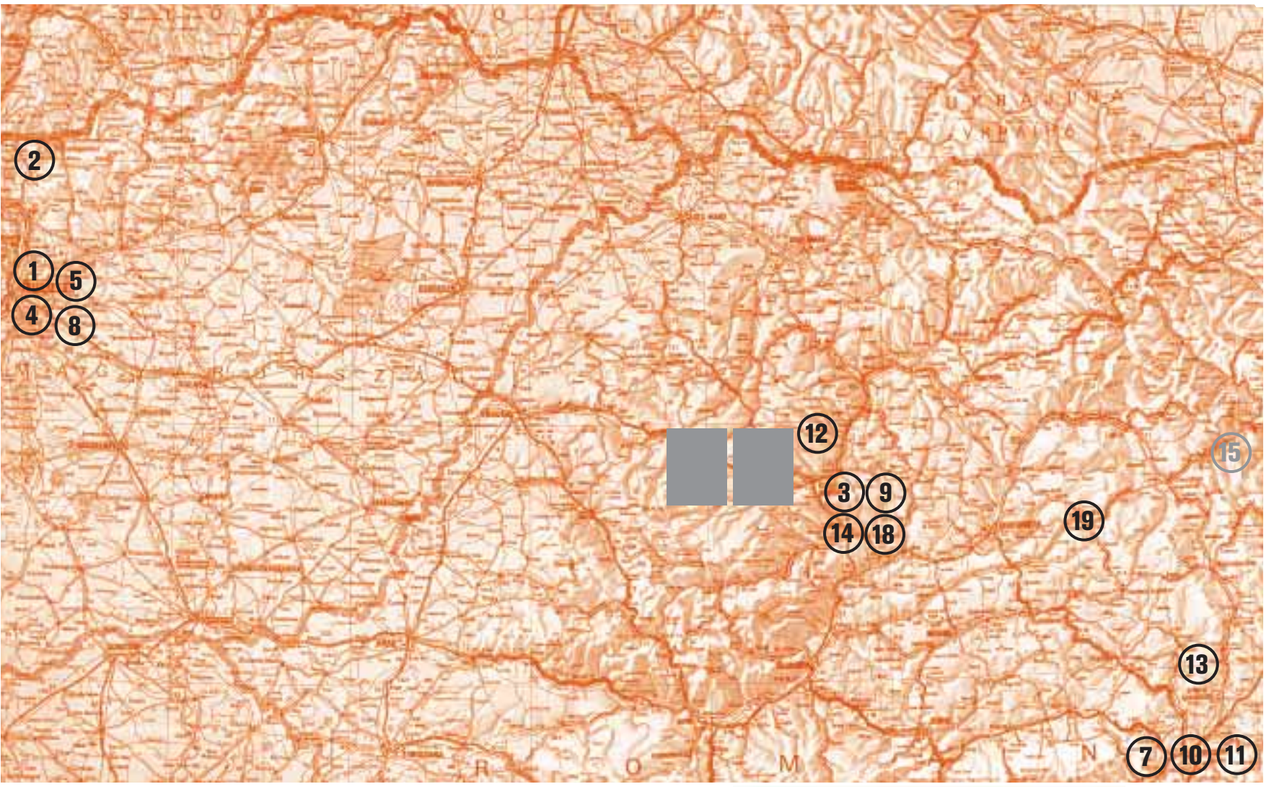
Bidone Aspiratutto
Perfect for cleaning big surfaces, «Bidone Aspiratutto» (shown here is model «A57») a large, powerful (1200 W) vacuum cleaner with a capacity of 20 liters, is also equipped with a blowing function. Inserted into the grip is a suction regulator. The drum is mounted on five spinning wheels. Filter in cloth, bag in paper (Menalux S26).

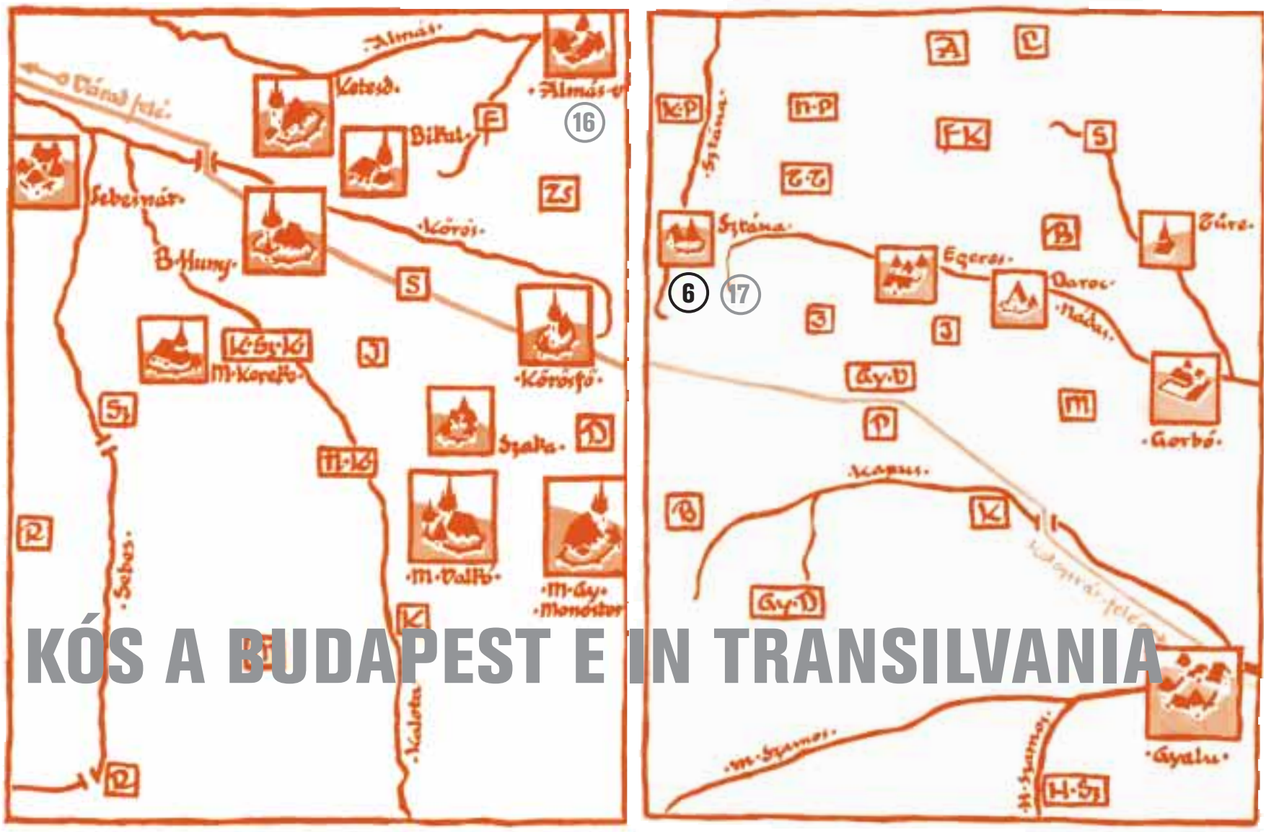
ALFATEC - ELECTROLUX ZANUSSI ITALIA
Via Giardini Cattaneo 3, 33170 Pordenone
0 **F** 0434 - 39.58.95

Assistent
Da vero assistente nella preparazione dei cibi, «Assistent» svolge innumerevoli funzioni affidandosi a un potente motore da 400 W. L'attrezzatura base comprende un contenitore in acciaio inossidabile da sette litri, un rullo per l'impasto e un coltello. Passando al modello più lussuoso si avranno: tritacarne, trafila pasta, frullatore, sbattitore, grattugia, spremiagrumi, passaverdure-omogeneizzatore e altri accessori a richiesta. Tutte le funzioni sono controllate dal pannello illuminato, che funge da timer e da controllo continuo della velocità.

Assistent
An outright assistant in the preparation of foods, «Assistent» carries out innumerable functions by turning them over to a powerful 400W motor. The basic equipment includes a case piece in stainless steel with a capacity of seven liters, a roller for kneading dough and a knife. The more deluxe model embraces a meat grinder, pasta extruder, blender, egg-beater, cheese grater, orange squeezer, purée-maker-homogenizer and other accessories upon request. All the functions are checked on by a lighted control panel, which acts as a timer and nonstop speed check.

ELECTROLUX
Corso Lino Zanussi 30, 33080 Porcia (Pordenone)
0434 - 39.58.20 **F** 0434 - 39.58.95





KÓS A BUDAPEST E IN TRANSILVANIA

Kós a Budapest e in Transilvania

Durante il primo decennio di questo secolo, Károly Kos divenne una delle figure centrali dello sviluppo di un'architettura moderna "ungherese" basata sullo studio dell'architettura medievale e popolare del paese. Proprio come Karelia divenne la fonte di una nuova architettura finlandese, la Transilvania fornì agli esperimenti di Kós il punto focale necessario per creare un nuovo linguaggio architettonico attraverso la reinterpretazione e la riformulazione delle strutture più profonde del vernacolo transilvanico. Per Kós era la composizione strutturale ad organizzare i diversi strati di riferimento specifico e di esperienza architettonica: agivano in contrasto alle qualità astratte la natura tattile della pietra, della struttura lignea e dei tetti a spiovente ricoperti di scandole. Il transilvanico Kós, residente a Budapest, riuscì a risolvere questa dualità costruendo la sua abitazione-studio (Castello della cornacchia) all'interno del sistema mitico della Kalotaszeg (la regione etnograficamente particolare della Transilvania che circonda la Cluj-Napoca). Dalla sua patria adottiva dentro il paesaggio della Kalotaszeg, Kós scelse l'architettura quale mezzo per facilitare il processo di bonifica sociale e di modernizzazione di questa regione rurale. Ancora valido oggi come modello per un'architettura impegnata all'interno della comunità, è tuttavia impossibile valutare i progetti successivi dell'architetto, molti dei quali rimasero su carta o furono costruiti dagli abitanti stessi, senza una reale comprensione di questo particolare aspetto della creatività di Kós. Durante gli anni Sessanta e Settanta, una nuova generazione di architetti ungheresi, fra i quali troviamo Imre Makovecz e György Csete, si recarono a Cluj per riprendere contatti con uno dei pionieri dell'architettura ungherese.

Antony Gall

Kós in Budapest and Transylvania

In the first decade of this century Károly Kós became a central figure in the development of a modern "Hungarian" architecture based on a study of Hungary's own medieval and folk architecture. Just as Karelia became the source for a new Finnish architecture, Transylvania provided the focus for Kós' experiments in creating a new architectural language through the reinterpretation and reformulation of the innermost structures of the Transylvanian vernacular. For Kós, the tectonic composition organised layers of specific reference and architectural experience: abstract qualities were countered by the tactile nature of stone, wooden structure and steep shingle roofs. The Transylvanian Kós, resident in Budapest, resolved this duality through the building of his own studio-home (Crow Castle) within the mythic construct of Kalotaszeg (an ethnographically specific sub-region of Transylvania surrounding Cluj-Napoca). From his adopted home within the Kalotaszeg landscape, Kós chose architecture as the means to facilitate social improvement and modernisation for this rural region. A role model for community-involved architecture even today, it is impossible to appraise the architect's later projects, many of which remained on paper or were constructed by the villagers themselves, without an understanding of this aspect of Kós' activity. During the 1960's and 1970's a younger generation of Hungarian architects, including Imre Makovecz and György Csete, travelled to Cluj to re-establish contact with one of the pioneer figures of Hungarian architecture.

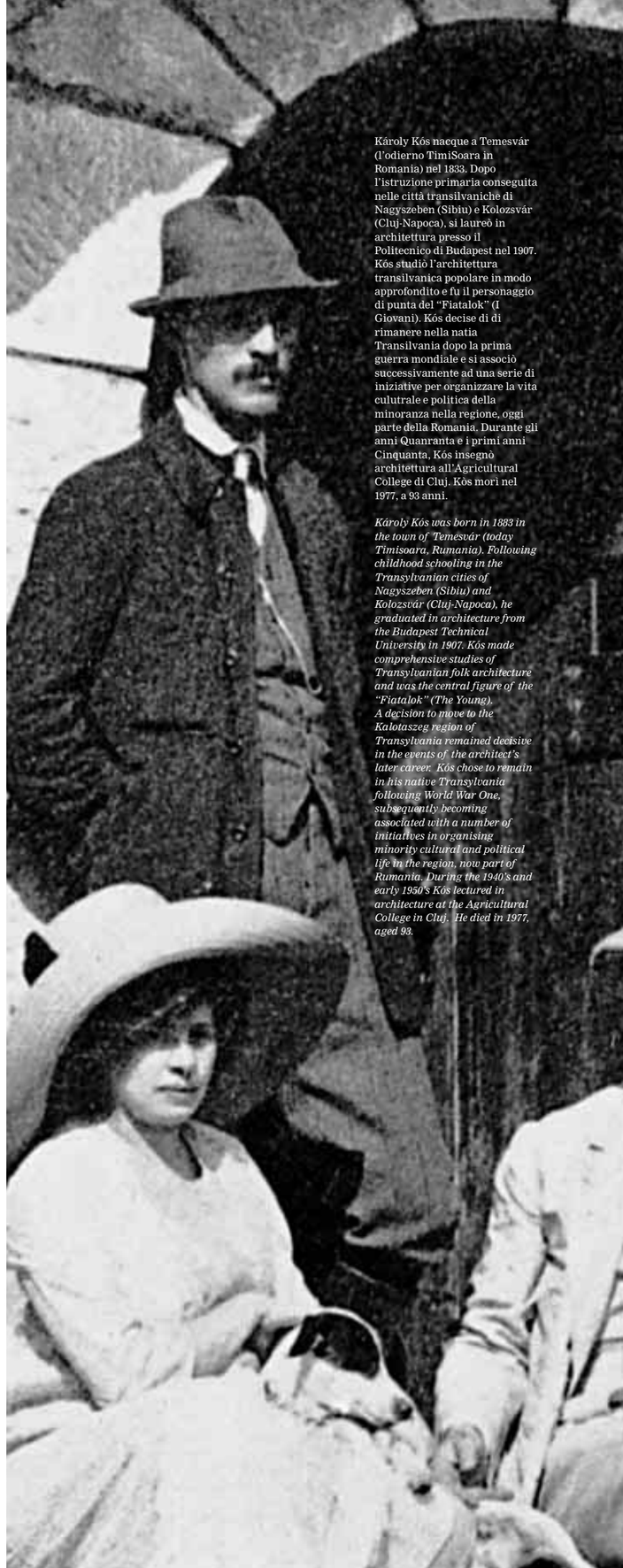
Antony Gall

Disegni da: A.Hàz, Budapest, 1909 (1a,1b); Magyar Iparmùvészet, 1909, 1910,1911 (2a,2b,3a,3c,5b,5g); Magyar Épitömùvészet, 94/1 (4c,5c,5e,5i); Barn (16b); fotografie: Gábor Barka (2e);János Gerle (3b, 8b, 11b); László Haris (4d, 9b, 9c); Antony Gall (6a, 6e, 6f, 7e); Béla Kabay (12a); Taksás/Tamás (18c).

Nel 1944, l'archivio personale dell'architetto fu completamente distrutto. Si salvarono i pochi documenti custoditi nelle istituzioni come Il Museo Ungherese di Architettura e l'archivio municipale di Budapest. In generale, la maggior parte dei documenti rimasti sono sparsi tra privati e in diversi luoghi. In preparazione della monografia completa su Kós, è in corso la raccolta di questa documentazione sparsa, ad opera dell'autore di questo scritto, prevista per il 1999.

Altre realizzazioni significative non incluse nell'itinerario : 1910-13, *Alloggi per lavoratori - Gasworks*, argu Mures, Str. Kós Károly (Fabricilor), Romania; 1913, *Alloggi, Keresztes,* Sf. Gheorghe, Str. Scolii 9, Romania; 1914-16, *Ospedale della Contea*, Sf. Gheorghe, Romania; 1922-23, *ampliamento della Chiesa Calvinista*, Bicalatu, Romania; 1924, *ampliamento della Chiesa Rumena*, Feleacu, Romania; 1928, *Villa Malmos*, Budapest XII. Csaba u. 15; 1928, *Villa Imre*, Miskolc, Görgey Artúr u. 32; 1929-30, *scuola*, Sf. Gheorghe, Str. Körösi Csoma, Romania; 1941-43, *scuola*, Sumeleu, via Miercurea Ciuc, Romania; 1946, *restauro e ampliamento della Chiesa Calvinista*, Sic, Romania; 1961, *Parsonage*, Tautii de Jos, Romania.

Bibliografia:Debreczeni, László "Kós Károly, az épitömùvész" (The Architect, Károly Kós), *Korunk*, 1968, pp 1060-1067; Debreczeni, László "Kós Károly épitészeti és müemlékvédelmi munkássága egyházunkban" (The Architectural and Restoration Activity of Károly Kós in the Calvinist Church), *Református Szemle*. 1968, pp 43-53; Pál, Balázs, *Kós Károly*, Architektura Sorozat, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1971 [1983]; Kónya, Ádám, *Kós Károly Épületei Sepsiszentgyörgyön*, (Károly Kós' Buildings in Sepsiszentgyörgy),County Museum, Sf. Gheorghe, 1973; Bercsényi 28-30, *Kós Károly Emlékkönyv* (Károly Kós Commemorative Edition), Office for the Preservation of National Monuments, Budapest, 1984; Sas Péter, *Kós Károly Képeskönyv* (Károly Kós Picture Book), Muzsák Közmüvelödési Kiadó, Budapest, 1985; Gerle János, Kovács Attila & Imre Makovecz, *A Századforduló Magyar Épitészete* (Hungarian Architecture of the Turn of the Century), Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1990; Gall, Anthony, "The House and the Castle: The Importance of Crow Castle to the Architectural Work of Károly Kós (I-II), *Magyar Épitömüvészet* 94/1, pp 39-45; 94/2, pp 50-53; Nagy, Elemér, Az épitö Kós Károly (The Builder, Károly Kós), Budapest, 1995; Gall, Anthony, *On the Budapest Municipal Zoo* (ed.& essay, exhibition catalogue), Budapest Municipal Zoo,1996; Gall, Anthony., *The Architectural Works of Károly Kós*, Hungarian Architectural Monographs No.4,



Károly Kós nacque a Temesvár (l'odierno TimiSoara in Romania) nel 1833. Dopo l'istruzione primaria conseguita nelle città transilvaniche di Nagyszeben (Sibiu) e Kolozsvár (Cluj-Napoca), si laureò in architettura presso il Politecnico di Budapest nel 1907. Kós studiò l'architettura transilvanica popolare in modo approfondito e fu il personaggio di punta del "Fiatalok" (I Giovani). Kós decise di di rimanere nella natia Transilvania dopo la prima guerra mondiale e si associò successivamente ad una serie di iniziative per organizzare la vita culutrale e politica della minoranza nella regione, oggi parte della Romania. Durante gli anni Quanranta e i primi anni Cinquanta, Kós insegnò architettura all'Agricultural College di Cluj. Kós morì nel 1977, a 93 anni.

Károly Kós was born in 1883 in the town of Temesvár (today Timisoara, Rumania). Following childhood schooling in the Transylvanian cities of Nagyszeben (Sibiu) and Kolozsvár (Cluj-Napoca), he graduated in architecture from the Budapest Technical University in 1907. Kós made comprehensive studies of Transylvanian folk architecture and was the central figure of the "Fiatalok" (The Young).
A decision to move to the Kalotaszeg region of Transylvania remained decisive in the events of the architect's later career. Kós chose to remain in his native Transylvania following World War One, subsequently becoming associated with a number of initiatives in organising minority cultural and political life in the region, now part of Rumania. During the 1940's and early 1950's Kós lectured in architecture at the Agricultural College in Cluj. He died in 1977, aged 93.

1

1908/1909

Casa parrocchiale calvinista e sala di preghiera

con Deszö Zrumecky

La facciata principale piuttosto puritana viene animata dall'elemento scultoreo in legno del balcone aggettante ritagliato al di sotto dal plinto rustico in pietra e, al di sopra, dalla forma dominante del tetto. La base di pietra si prolunga trasformandosi in muro, la cui transizione viene espressa dalla forma dell'arco in pietra che indica la posizione del cancello in legno massiccio. L'interno contiene una serie di vetrate su disegno di Károly Kós. Un appartamento quasi identico fu costruito in Sf. Gheorghe (Str. Scolii, 1913).

Calvinist Parsonage and Prayer Hall

with Dezsö Zrumeczky

A puritan main facade is enlivened by the sculptural wooden structure of the protruding balcony, framed between the rustic stone plinth below and the dominant roof-form above. The stone base continues to become a wall, the transition expressed by the form of the stone arch which registers the location of the solid wooden gate. The interior contains a number of stained-glass windows designed by Károly Kós. An almost identical apartment project was constructed in Sf. Gheorghe (Str. Scolii, 1913).

BUDAPEST III
Kálvin köz 4

2

1908/1909

Chiesa cattolica romanica a Zebegény

con Béla Jánszky

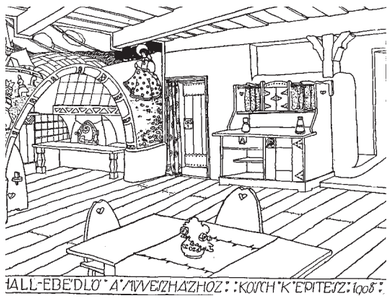
La semplicità con la quale viene trattata l'asimmetrica facciata principale della chiesa ristrutturata di Zebegény richiama molti esempi internazionali contemporanei come la cattedrale a Tampere in Finlandia di Lars Sonck (1902-07). Situata sulle rive del Danubio, ad un'ora di macchina a nord di Budapest, la chiesa fu completata nel 1909. L'interno, che contiene vetrate su disegno di Kós, fu affrescato da Aladár Körösfői Kriesch, uno dei membri fondatori della comunità artistica di Gödöllő, e dai suoi studenti.

Roman Catholic Church in Zebegény

with Béla Jánszky

The simply treated, assymetrical main elevation of the completed Zebegény church is comparable with contemporary international examples such as Lars Sonck's Cathedral at Tampere in Finland (1902-07). Located an hour's drive to the north of Budapest on the banks of the Danube, the Church was completed in 1909. The interior, which contains stained glass windows designed by Kós, was painted by Aladár Körösfői Kriesch, a founding member of the Gödöllő Artists' Colony, and his students in 1914.

ZEBEGÉNY (UNGHERIA)
Petöfi tér
via Vác



3

1908/1910

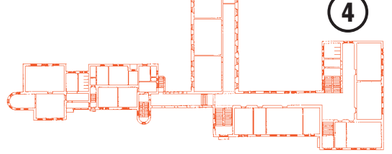
Casa dei genitori

"Casa per un artista - 1908" (il progetto originale fu in seguito costruito per i genitori di Kós nel 1910) appartiene al genere della casa studio d'artista che risalgono a quella di Akseli Gallen Kallela in Finlandia (1895) e persino alla "Casa rossa" di William Morris. Benchè la scala sia più piccola, si può confontare con i progetti di ville di Saarinen, Gesellius e Lindren risalenti ai primi Novecento. In armonia con i principi dell'Arts and Crafts, Kós progettò tutto l'interno e l'arredo dell'abitazione , infondendolo così con un senso di mito ungherese antico. L'abitazione fu danneggiata durante i bombardamenti del 1944 e tuttora è in attesa di restauro.

House for his parents

"House of an Artist - 1908" (the original design was later built for Kós' parents in 1910) belongs to the genre of artists' studio homes which can be traced back to Akseli Gallen Kallela's studio home in Finland (1895) or even William Morris' own "Red House". Although smaller in scale, comparison can be invited with the villa designs of Saarinen, Gesellius and Lindren of the early 1900's. In keeping with Arts and Crafts credo, Kós fully designed the interior and furniture of the house, instilling it in so doing with a sense of ancient Hungarian myth. The house suffered bomb damage in 1944 and presently awaits restoration.

CLUJ-NAPOCA (ROMANIA)
str. Breaza n. 14



4

1910

Scuola e asilo infantile

con Dénes Györgyi

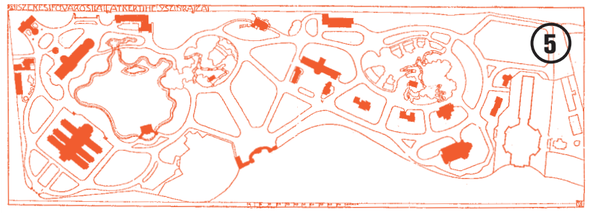
Situata lungo l'odierna strada principale che porta alla stazione ferroviaria meridionale, la scuola unisce una zona di verde e di edilizia residenziale con un tessuto urbano a maggiore densità e a più piani. Tre padiglioni separati, un asilo infantile, una residenza e una scuola elementare aumentano di dimensioni e di scala ma, al tempo stesso, restano collegati per mezzo di percorsi coperti. La separazione degli elementi componenti permette il libero movimento attraverso il sito e mantiene il collegamento visivo tra la strada e la zona dei parchi retrostante.

School and Crèche

with Dénes Györgyi

Located along a now major thoroughfare leading to the Southern railway station, the School connects an area of parkland and residential housing with a denser multi-storey urban fabric. Three separate pavilions, a Kindergarten, Residence and Primary school, increase in size and scale, whilst remaining interconnected with covered walkways. The separation of the component elements allows movement through the site and maintains the visual connection between the street and the parkland behind.

BUDAPEST XII
Városmajor n.59



5

1909/1912

Zoo municipale di Budapest 16 padiglioni

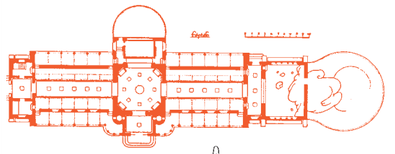
con Deszö Zrumecky

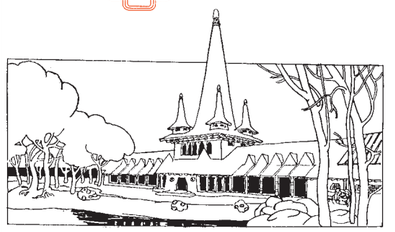
Kós e Zrumeczky espressero le nuove possibilità sollevate dalla sperimentazione con forme vernacolari e medievali in un chiaro manifesto delle possibilità concrete di un cosiddetto "stile nazionale". Lo Zoo fu gravemente danneggiato durante la seconda guerra mondiale e molti edificifurono successivamente demoliti.

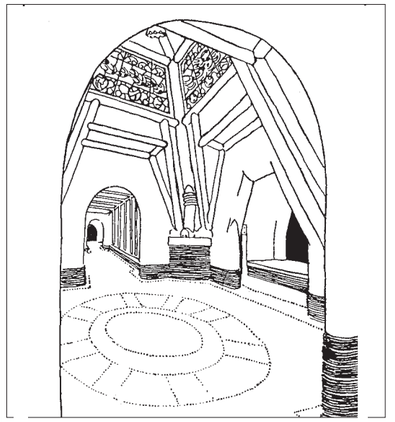
Budapest Municipal Zoo 16 pavilions

with Dezsö Zrumeczky

Kós and Zrumeczky expressed the new architectural possibilities raised by experimentation with vernacular and medieval forms in a clear manifesto of the concrete possibilities of a "National Style." The Zoo suffered significant damage during the Second World War, many buildings were subsequently demolished.





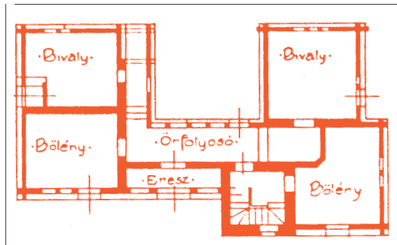


"Casina" per uccelli

Un contrasto voluto tra l'immaterialità delle gabbie d'acciaio esterne e la consistente torre centrale accentua il ritmo della sottostante struttura lignea e del tetto ricoperto di scandole. Il progetto riunisce in forma sintetica uno stato di tensione architettonica notevole, riuscendo a citare e, al tempo stesso, ad interpretare le forme archetipe delle torri della chiesa protestante oltre ad invitare un confronto diretto con il Padiglione finlandese dell'Esposizione Universale di Parigi del 1900. La sala d'ingresso può considerarsi come una prefigurazione del Padiglione ungherese all'Esposizione del 1911 di Torino (Töry e Pogány, 1911).

Bird House

A deliberate contrast between the open immateriality of the external steel-cage structures and the substantial central tower punctuates the rhythm of an underlying wooden structure and tiled roof. This project synthesises a state of remarkable architectural tension, able at one and the same time to quote and interpret the archetypal forms of the Protestant Church towers of Kalotaszeg and yet equally invite direct comparison with the Finnish Pavilion of the 1900 Paris World Exposition. The entrance hall prefigured the "Large Cupola Hall" of the Hungarian Pavilion at the 1911 Turin Exhibition (Töry and Pogány, 1911).

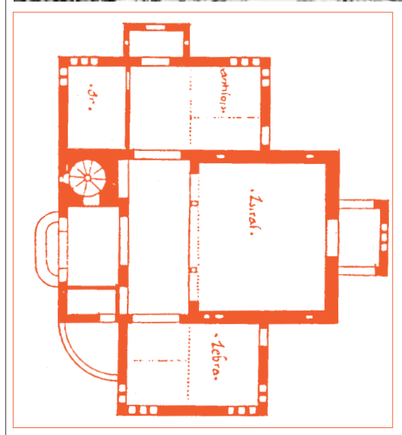


Casa del bisonte

Molti dei padiglioni dello zoo erano dei saggi individuali su un unico tema- qui il punto di partenza fu la ricostruzione immaginaria da una cronistoria sulla descrizione di una fattoria fortificata medievale appartenente ad un piccolo proprietario terriero e a suo figlio a Kalotaszeg. L'edificio fu demolito in seguito ai danni subiti durante la seconda guerra mondiale.

Bison House

Many of the zoo pavilions were individual essays upon this one theme - here the point of departure was the imaginary reconstruction from a description in a historical chronicle of the medieval fortified farm belonging to a small land owner and his son in Kalotaszeg. The building was demolished as a consequence of damage suffered in the Second World War.



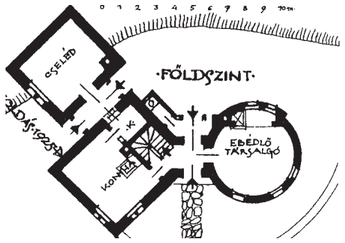
Casa delle giraffe

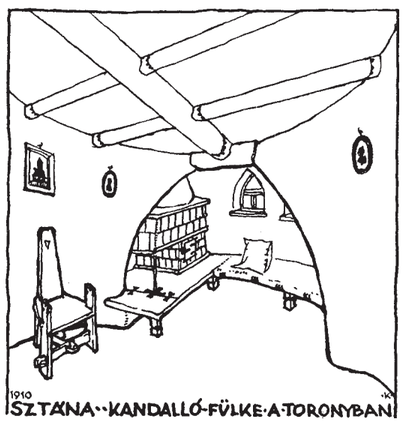
Per la loro sperimentazione architettonica Kós e Zrumeczky valicarono i confini della Transilvania raggiungendo persino l'Africa e l'oriente. Un esempio eccellente è stato il Padiglione delle giraffe (sfortunatamente distrutto successivamente). Una delle prime composizioni a forma cubica e copertura piana, alla quale l'architetto sarebbe poi ritornato nel suoprogetto del 1930 per una sala espositiva a Cluj. Il trattamentodecorativo della facciata e i cornicioni orizzontali aggettanti donavano alle superfici esterne un delicato livello di raffinatezza.

Giraffe House

Kós and Zrumeczky extended the borders for their architectural experiments beyond Transylvania to include both Africa and the East. An excellent example was the Giraffe Pavilion (unfortunately since destroyed), a particularly early composition of flat roofed cubic forms, to which the architect would return in his 1930 design for an Exhibition Hall in Cluj. The decorative treatment of the facade and protruding horizontal eaves provided an exquisite level of refinement to the external surfaces.

BUDAPEST XIV
Állatkerti Sétány





1909/1910

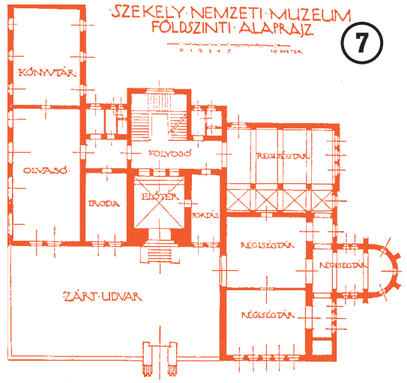
Casa dell'architetto (Varjuvár/Castello della cornacchia)

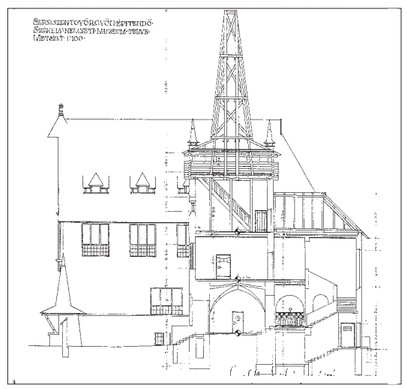
Il Castello della cornacchia sembra appartenere in modo del tutto naturale al paesaggio del Kalotaszeg con le sue colline tondeggianti, i suoi prati e i suoi boschi di betulle. Muri in pietra naturale coronati di tetti ripidi ricoperti di scandole si affacciano sulla piccola vallata che Kós ha descritto come simile ad un parco del romanticismo inglese. Il gioco di forme geometriche minimali (il cerchio e il rettangolo) sono, dell'architetto, la dimostrazione più chiara di un linguaggio contemporaneo e regionale di forme architettoniche derivate da uno studio approfondito della logica strutturale dell'architettura popolare e medievale della regione. Superfici rustiche in pietra e legno sono messe in risalto dai dettagli raffinati delle piccole serrande appese alle cerniere medievali semplicemente fucinate che racchiudono le vetrate delle finestre progettate dall'architetto. La torre al piano terra contiene una piccola alcova ed una panca lungo un caminetto in ceramica d'ispirazione popolare (ora distrutto).

House for the Architect (Varjuvár/Crow Castle)

Crow Castle appears to naturally belong to the Kalotaszeg landscape of rolling hills, meadows and beech-groves. Natural stone walls, crowned by steep shingled roofs command an aspect over a tiny valley which Kós described as not unlike that of an English Romantic Park. The interplay of minimal geometric forms (circle and rectangle) are the architect's clearest manifesto of a contemporary and regional language of architectural form derived from an intense study of the tectonic logic of the region's vernacular and medieval architecture. Rustic surfaces of stone and wood are highlighted by the refined details of the small shutters hung upon simply forged medieval hinges and framing stained-glass windows designed by the architect. On the ground-floor the tower contains a small alcove and bench alongside an exquisite folk-inspired ceramic fireplace (now destroyed).

STANA (ROMANIA)
via Huedin





1911/1912

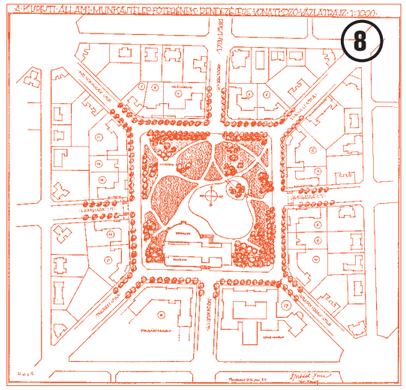
Museo nazionale di Székely (oggi Museo della contea di Covasna)

Il museo esprime efficacemente il carattere singolare della storia e dell'architettura transilvaniche all'interno di un linguaggio artistico nuovo e contemporaneo. Nella tradizione del Museo nazionale finlandese, vi trovano alloggio le collezioni storiche i cui oggetti sono parzialmente incorporati nella struttura dell'edificio. Un raffinato cancello ligneo ricoperto in tegole con i colori dell'arcobaleno, incassato dentro un muro spesso di pietra, si apre su un cortile e porta alle scale d'accesso all'ingresso semicircolare in stile romanico ai piedi della torre centrale. Coronata in modo simile con tegole di ceramica colorata di Zsolnay, la torre dominante unisce le due ali che alloggiano le varie sale espositive. In quanto essenzialmente racconto distillato di specifici esempi di architettura transilvanica - come il motivo spaziale del cortile e dell'ingresso mantiene intatti i pattern intrinseci delle chiese fortificate transilvaniche - il museo trascende la banalità del riferimento specifico e approda al livello di esperienza universale.

Székely National Museum (today Covasna County Museum)

The Museum expresses the unique character of Transylvanian history and architecture within a new and contemporary artistic language. In the tradition of the Finnish National Museum, it houses historical collections through a partial incorporation of the artifacts within its structure. An exquisite wooden gate clad in rainbow-coloured roof-tiles and set in a thick stone wall opens into a courtyard and leads to the stairs accessing the semicircular Romanesque-style entrance at the base of the central tower. Similarly crowned with colourful Zsolnay ceramic tiles, the dominant tower unites the two wings containing the various exhibition halls. Essentially a distilled account by the architect of specific examples of Transylvanian architecture - for instance the spatial motif of the courtyard and entry preserves patterns intrinsic to the fortified Transylvanian churches - the Museum transcends the banality of specific reference to attain the realm of universal experience.

SFINTU GHEORGHE
(ROMANIA)
Str. Kós Károly 10



1912/1913

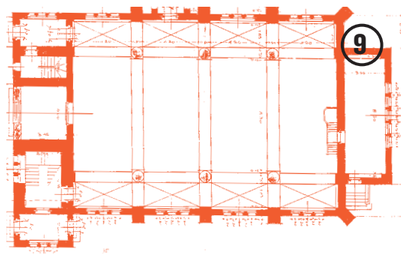
Abitazioni della città giardino Wekerle

Una proposta per la piazza principale del complesso residenziale di Wekerle a Kispest (oggi un sobborgo di Budapest) offre l'occasione per elaborare la struttura urbana delle città medievali transilvaniche. La varietà all'interno della scala costruttiva uniforme risultò nella creazione del "muro" quadrato, mentre la piazza stessa sarebbe stata occupata in parte da un grande edificio municipale posto in un luogo adibito a parco. Kós diede l'incarico a vari suoi colleghi di progettare molti degli elementi componenti della piazza, i quali portarono avanti il suo tema originale. Gli edifici ai numeri civici 2 e 3 furono progettati entrambi da Kós stesso.

Apartments in Wekerle Garden City

A proposal for the Main Square of the Wekerle Housing Estate in Kispest (today a suburb of Budapest) developed the urban structures of medieval Transylvanian cities. Variety within a uniform scale of building created the square "wall", and the square itself was to be occupied in part by a large community building in a park setting. Kós entrusted the design of most of the component elements of the square to various colleagues, who all elaborated upon his original theme. The buildings at n..2 and n.3 were designed individually by Kós himself.

BUDAPEST XIX
Kós Károly tér 2-3



1912/1913

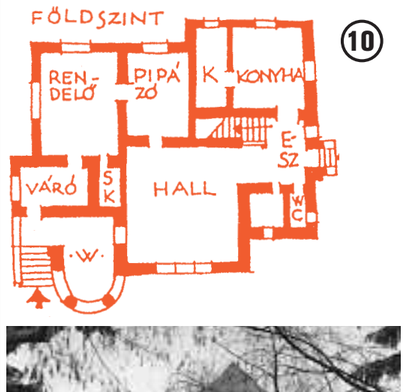
Chiesa calvinista

Le chiese calviniste ungheresi di Kalotaszeg sono importanti se si vuole capire il linguaggio architettonico di Kós. Tegole dello Zsolnay smaltate color verde accentuano il tetto della facciata principale con la sua composizione asimmetrica, brutalmente perforato dal progettista con riferimenti diretti in pietra scolpita a dettagli romanici. Arredi e illuminazione semplici, e soffitti a pannelli di legno dipinto elaborano l'ordine creato dagli enormi archi semicircolari che poggiano su tozze colonne di pietra.

Calvinist Church

Important to an understanding of the architectural language of Kós are the Hungarian Calvinist Churches of Kalotaszeg. Glazed-green Zsolnay tiles highlight the roof of an assymetrically composed main facade, which the architect has starkly pierced with direct quotes in carved stone of Romanesque detail. Simple furniture, light-fittings and the painted wooden panelled ceilings elaborate the order established by huge semi-circular arches resting upon squat stone columns.

CLUJ-NAPOCA (ROMANIA)
Cal. Motilor 84



1924

Villa Csulak

Situata in un'area a giardino vicino al centro della cittadina, il piano superiore di questa villa a due piani è nascosto dalla forma ripida della copertura. Caratteristica dei progetti di ville che Kós eseguì all'epoca per clienti che erano in generale degli intellettuali oppure, come in questo caso, dei professionisti, erano le verande aperte collegate alla zona soggiorno. Piuttosto economiche e realizzate con l'uso di metodi costruttivi tradizionali, questi progetti introdussero nell'ambiente della cittadina di provincia, lo schema dell'abitazione artistica comoda progettata per la vita moderna.

Villa Csulak

Located nearby the centre of the town in a garden setting, the upper floor of this two-storey villa is hidden within the steep form of the roof. Open porches connected to the living areas were features of Kós' villa designs at this time, generally designed for intellectuals, in this case a Doctor. Relatively inexpensive and constructed using traditional methods, this design introduced the program of a comfortable and artistic house planned for modern living to the provincial town environment.

SFINTU GHEORGHE
(ROMANIA)
Str. Konsza Samu 11

1926

Scuola femminile calvinista

Qui, come in molti altri progetti precedenti, l'elemento a torre ebbe un ruolo organizzativo importante all'interno della composizione asimmetrica di tetti ripidi. Tuttavia, l'articolazione della facciata fu ottenuta senza l'uso del legno: una gerarchia stabilita attraverso l'impiego evidente della pietra, dell'intonaco e di strisce di mattoni. Anche il collegio situato dietro la scuola (ora demolito) era stato realizzato secondo il progetto di Kós. Le aggiunte completate negli anni Sessanta alterarono in modo radicale l'aspetto esterno dell'edificio.

Calvinist Girls' School

As in many earlier projects the tower element played an important organising role within an assymmetrical composition of steep roofs. However the articulation of the facade was attained without the use of wood: a hierarchy established through clear use of stone, render and bands of brick. The Boarding College at the rear of the School (now demolished) was also executed according to Kós' design. Additions completed during the 1960's significantly altered the exterior appearance of the building.

SFINTU GHEORGHE
(ROMANIA)
Pta Libertătii 18

12

1927/1928

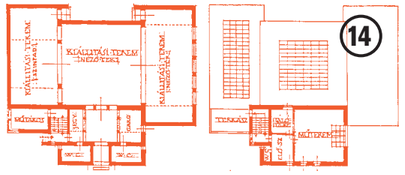
Chiesa rumena

Situata a 15 km a nord di Cluj, questa piccola chiesa è infatti una versione in miniatura del progetto di concorso del 1921 per una cattedrale ortodossa a Cluj. Testimonianza singolare dei due anni che Kós passò a Istanbul (1916-18) , il progetto esprime le varie possibilità architettoniche per una chiesa ortodossa in Transilvania. In pianta, il progetto continua la tipologia delle piccole chiese lignee rumene della regione, benchè la gerarchia stabilita dalla cupola centrale faccia un riferimento diretto agli archetipi bizantini. Dalla facciata in muratura di pietre non squadrate risulta un esterno grezzo e quasi grottesco.

Rumanian Church

Located 15 km to the north of Cluj, this small church is in fact a version in miniature of the 1921 Competition entry for an Orthodox cathedral in Cluj. Singular testimony to the two years Kós spent in Istanbul (1916-18), this project verbalises the possibilities of an Orthodox church architecture in Transylvania. In plan the project continues the typology of the small wooden Rumanian churches of the region, although the hierarchy established by the central dome directly invokes Byzantine archetypes. An almost grotesque and raw exterior results from the rubble-work facade.

FEIURDENI (ROMANIA)
via Cluj-Napoca



14

1930/1943

Padiglione delle Esposizioni

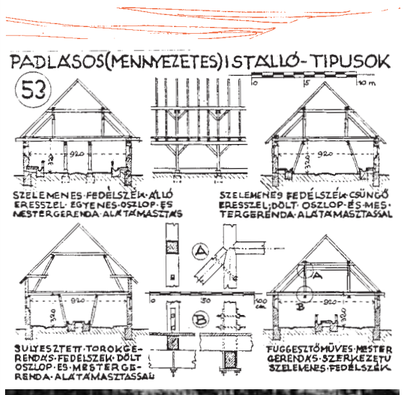
Il progetto del Padiglione delle Esposizioni fu introdotto come parte della mostra di artisti transilvanici tenutasi nel 1930. I finanziamenti rimasero un problema continuo e si riuscì a costruire la Sala e situarla in un parco lungo il fiume Samel, vicino al centro storico di Cluj solo nel 1943.Caratteristiche della facciata principale sono la sua simmetria severa addolcita dai lontani riferimenti storici dei particolari in ferro battuto e della muratura in mattoni, in diretto contrasto con il dinamico gioco volumetrico dell'ingresso laterale, della torre delle scale e dello studio degli artisti al livello superiore.

Pavilion of Exhibitions

The design for the Pavilion of Exhibitions was introduced as part of an exhibition by Transylvanian Artists in 1930. Funding remained a continual problem and it was not until 1943 that the Hall was eventually constructed in a Park on the banks of the River Sames, close to the historic centre of Cluj. Severe symmetry softened by distant historical reference in the wrought-iron and brickwork detail of the entrance arch characterises the main facade, in direct contrast to the dynamic volumetric interplay of the side entrance, the stair tower and the upper level artists' studio.

CLUJ-NAPOCA (ROMANIA)
Pavilonul Expozitional
Parcul Orasului

16



1936 circa

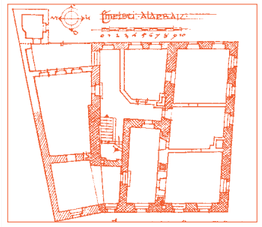
Azienda agricola sperimentale

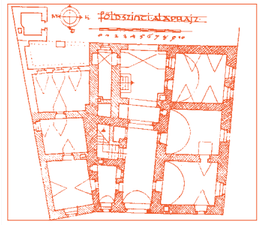
L'architettura rurale e agricola divenne una caratteristica principale del lavoro di Kós dalla metà degli anni Trenta, seguita dall'attività didattica degli anni Quaranta e Cinquanta all'Istituto agricolo di Cluj. Il componente edificato dell'azienda agricola sperimentale comprese una disposizione lineare di vari fienili e stalle. Era prevista per la seconda fase del progetto la costruzione dell'edificio didattico a forma di L. Al centro del cortile che di consequenza risulta incompleto, si trova un secolare campanile calvinista di legno, salvato da Kós dalla demolizione della vicina chiesa del paese. L'azienda fu distrutta nel 1944.

Experimental Farm

Rural and agricultural architecture became a central feature of Kós' work from the mid 1930's, continued by the teaching activity of the 1940's and 1950's at the Agricultural College in Cluj. A linear arrangement of various barns and stables comprised the built component of the Experimental Farm. The second stage of the project was to have been the complementary L-shaped school building. In the centre of the thus incomplete courtyard stood a many-centuries old wooden Calvinist belfry, rescued by Kós from the demolition of the nearby village church. The farm was destroyed in 1944.

BABIU (ROMANIA)
via Huedin





18

1943

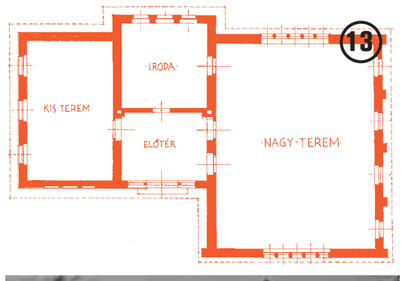
Restauro di casa a blocco medievale

Il restauro di questa casa a blocco medievale su due piani, riconosciuta come il luogo di nascita del famoso re ungherese Matthias, rappresenta un esempio pionieristico di restauro "fedele" di carattere medievale a Cluj. Il carattere falso del precedente "restauro" della facciata, compiuto nel 1896, fu corretto e la facciata riportata ad uno stato parzialmente rinascimentale e parzialmente gotico "originale". Pareti divisorie interne furono rimosse e le travi lignee a vista del soffitto furono scoperte in modo da riportare le grandi sale del primo piano al loro aspetto originale.

Medieval Town-House Restoration

The restoration of this two-storey medieval townhouse, acknowledged as the birthplace of the famous Hungarian King Matthias, represents a pioneering example of a "truthful" restoration of medieval character in Cluj. The false character of a previous 1896 "restoration" of the facade was corrected and the facade returned to a partly Renaissance, partly Gothic "original" state. Internal partition walls were removed and the exposed wooden ceiling beams uncovered to return the large first floor halls to their initial form.

CLUJ-NAPOCA (ROMANIA)
Casa Matei
Str. Matei



13

1927/1929

Centro culturale di paese

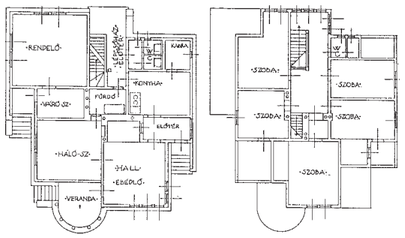
Le forme caratteristiche del progettista vengono qui introdotte nell'ambiente rurale ad una scala piccola ma tuttavia esigente. La logica strutturale della pianta semplice, composta da una sala più piccola e una più grande che danno su un foyer comune, viene espressa direttamente dalla forma semplice della copertura. L'ingresso è segnato dalla grande apertura ad arco di questo edificio altrimenti piuttosto chiuso e introspettivo. Edifici come questo venivano spesso costruiti dagli stessi abitanti del paese usando i materiali locali che avevano a disposizione.

Village Cultural Centre

The characteristic forms of the architect are introduced here on a small yet demanding scale to the village environment. The structural logic of the simple plan, which consists of a smaller and a larger hall opening from a common foyer, is directly expressed in the simple form of the roof. Entrance is denoted by the large arched opening of this otherwise closed and introspective building. Buildings such as this were frequently constructed by the villagers themselves using available local materials.

BÁTANI MARI (ROMANIA)
via Baraolt

15



1932

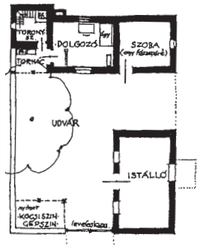
Sanatorio

Sfortunatamente, questa tra le più importanti delle ultime ville di Kós, costruita quasi interamente in tronchi di legno, fu distrutta in un incendio nel 1986. Il restante plinto di fondazione in pietra grezza situato vicino ad un piccolo laghetto ai piedi delle colline di un grande valico di montagna testimonia la notevole capacità di Kós a comporre e situare i suoi progetti intrinsicamente dentro un ambiente naturale. Concepiti per un medico locale come sanatorio estivo per pazienti in ricovero, ciascuna delle numerose unità individuali che si affacciano su terrazzi e balconi, furono uniti dal coronamento formale del ripido tetto ricoperto di scandole.

Sanatorium

Unfortunately fire destroyed this particularly significant of Kós' later villas, built almost entirely of logs, in 1986. The surviving raw stone plinth located by a small lake upon the foothills of a major mountain pass testifies to Kós' remarkable ability to compose and locate his projects intrinsically within a picturesque natural environment. Designed for a local doctor as a summer sanatorium for recuperating patients, the numerous individual units each opening onto terraces and balconies were united by the crowning form of the steep shingled roof.

LACUL ROSU (GHILCOS) (ROMANIA)
via Gheorgheni



17

1938

Studio dell'architetto (Fattoria della cornacchia - Varjutanya)

Lo sviluppo organico di questo secondo studio-fattoria separato costruito sulle pendici sopra il Castello delle cornacchie alla metà degli anni Trenta iniziò con una piccola torre d'osservazione autoportante innalzata dall'architetto alla fine degli anni Venti. Detta la "Kula", la torre era si richiamava direttamente alle torrette fortificate turche dallo stesso nome.Più tardi, il complesso fu ampliato con l'aggiunta di ulteriori edifici, giardini e orti, diventando così una vera e propria fattoria. Fu distrutta nel 1944, anche se restano visibili le rovine fino ad oggi.

Studio for the Architect (Crow Farm-Varjutanya)

The organic development of this separate second studio-farm constructed on the slopes above Crow Castle during the mid-thirties began with a small free-standing lookout-tower erected by the architect in the late twenties. Named the "Kula", this tower directly referenced the fortified Turkish turrets of a similar name. Later the complex was expanded with the addition of further outbuildings, gardens and orchards, becoming a Farm in the true sense of the word. The farm was destroyed in 1944, although the ruins remain visible to the present day.

STANA (ROMANIA)
via Huedin

19

1948 1994

Chiesa calvinista
pitture del soffitto ligneo:
Péter Stefanovits e Károly Elekes

Il restauro di un archetipo regionale individuato e del suo corrispettivo paesaggio di borgo costituisce il motivo base del progetto datato 1948, costruito dopo la morte del progettista tra il 1990 e il 1994. Un campanile ligneo autoportante ed un muro di cinta in pietra furono ritenuti come parte dell'antica composizione drammatizzata dal progettista con la deliberata aggiunta dell'elemento mancante - la chiesa stessa.

Calvinist Church
painted wooden ceiling:
Péter Stefanovits and
Károly Elekes

A restoration of an identified regional archetype and its corresponding village-scape constitutes the essential motivation for the 1948 design, constructed posthumously between 1990-1994. An existing free-standing wooden belfry and encircling stone wall were retained as participants in an ancient composition dramatised through the architects' deliberate addition of the missing element - the church itself.

SICLOD (ROMANIA)
via Sovata

Domus 804 Maggio *May* '98

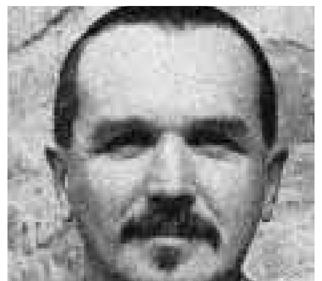
DDJM

È un gruppo di progettisti che si è costituito nel '91 con una struttura flessibile, che si modifica in base alle esigenze.
Attualmente lavorano per DDJM dodici architetti, di cui sette sono soci (Marek Dunikovski, Artur Jasiński, Wojciech Mieczinkovski, Andrzej Nęciński, Jacek Loos, Jarosław Kutniowski e Piotr Uherek). Tutti laureati al Politecnico di Cracovia, dipartimento di architettura, annoverano un'esperienza professionale e accademica maturata nel Medio Oriente, in Gran Bretagna, negli Stati Uniti in Germania e in altri Paesi come insegnanti e designer. Sono membri della SARP (Associazione degli Architetti Polacchi), membri della giuria della SARP per concorsi di architettura e lavorano in organi di Consiglio per la Voivodship e il Presidente di Cracovia. Tra i lavori più recenti: un complesso di abitazioni a Cracovia (1993-94); le filiali di Cracovia e di Tarnov della Banca Handlowy Varsavia (rispettivamente 1994-97 e 1995-96); una casa residenziale a Cracovia (1996-97); edifici adibiti a uffici a Cracovia (1997).

Is a group of architects formed in '91, with a flexible structure adaptable to changing requirements. At present 12 architects work for DDJM, 7 of whom are partners (Marek Dunikovski, Artur Jasiński, Wojciech Mieczinkovski, Andrzej Nęcińsli, Jacek Loos, Jarosław Kutniowski and Piotr Uherek). They are all graduates from the Krakow Polytechnic department of architecture and are backed by professional and academic experience gained in the Middle East, Britain, the US, Germany and in other countries as teachers and designers. They are members of the SARP (Association of Polish Architects) and of the SARP jury for architecture competitions. They also work in councils for the Voivodship and for the president of Krakow. Among their recent works are: a housing complex in Krakow (1993-94); the Krakow and Tarnov branches of the Warsaw Handlowy Bank (1994-97 and 1995-96 respectively); a house in Krakow (1996-97); and office buildings in Krakow (1997).

Dezsö Ekler

Nasce nel 1953 e si laurea alla facoltà di Architettura dell'Università Tecnica di Budapest nel 1978. Dal '78 all'86 lavora nell'ufficio di progettazione Buváti. Dall'87 al '90 lavora alla Cooperativa di Progettazione Makona con Imre Makovecz. Nel '90 fonda l'ufficio di architettura Kvadrum mentre nel '92 nasce lo studio che porta il suo nome. Parallelamente all'attività di progettazione si dedica all'insegnamento: è visiting professor all'Accademia Ungherese di Arti Applicate dall'81 all'87 mentre dal '91 e visiting professor alla facoltà di Urbanistica in Storia dell'Architettura all'Università Tecnica di Budapest. Tra i lavori più importanti ricordiamo: la Biblioteca di Dombegyház nell'83 con Tamasá Nagy; l'ippodromo di Kaposvár nell'89 con László Vincze; la casa vinicola a Mezö Zombor nel '93; il centro commerciale a Szolnok nel '95 con István Kövér nel '95; l'ippodromo di Gánt nel '96 con Gábor Kovács.



He was born in 1953 and graduated at the faculty of architecture in the Technical University of Budapest in 1978. From '78 to '86 he worked in the Buváti design office. From '87 to '90 he worked at the Makona Design Cooperative with Imre Makovecz. In '90 he founded the Kvadrum architecture firm and in '92 the office bearing his name was established. Parallel to his architectural design work he devotes time to teaching. He was visiting professor at the Hungarian Academy of Applied Arts from '81 to '87 and since '91 has been visiting professor at the faculty of urban planning in the History of Architecture at the Technical University of Budapest. Among his most important works we mention: the Dombegyház Library in '83, with Tamasá Nagy; the Kaposvár racecourse in '89 with László Vincze; the winery at Mezö Zombor in '93; the shopping center at Szolnok in '95 with István Kövér in '95; the Gánt racecourse in '96 with Gábor Kováks.

Jems

È uno studio di architettura formatosi nell'88 (costituito da Olgierd Jagiełło, Miłobedzki Maciej, Szczepanik-Dzikowski Jerzy e, dal '96, da Marcin Sadowski e Wojciech Zych) anche se lavorano insieme dall'80.
Il team completo è composto da 25 persone. Tra i progetti più recenti ricordiamo: un complesso residenziale a Varsavia, 1993; tre stazioni di distribuzione benzina per la Neste Oil a Varsavia, 1994; il progetto di ristrutturazione del Galaxy Office Building per il Globe Trade Centre, 1995; l'edificio residenziale multi-famiglie per la Sami Housing Cooperative di Varsavia, 1995; il progetto di ristrutturazione del Mercury Office Building per il Globe Trade Centre, 1996; il complesso residenziale Meissnera a Varsavia, 1997; il Victoria Development Office Building a Kasprzaka, 1998; l'Orion Office Building e il Babka Circle Office Building a Varsavia, 1998.

This architecture firm was set up in 1988 (comprising Olgierd Jagiełło, Miłobedzki Maciej, Szczepanik-Dzikowski Jerzy and, since '96, Marcin Sadowski and Wojciech Zych), though they had already worked together since 1980. The full team is made up of 25 people. Among their most recent projects we mention: a residential complex in Warsaw, 1993; three filling stations for Neste Oil in Warsaw, 1994; the refurbishing of the Galaxy Office Building for the Globe Trade Centre, 1995; the multi-family residential building for the Sami Housing Cooperative in Warsaw, 1995; the restructuring of the Mercury Office Building for the Globe Trade Centre, 1996; the Meissnera housing estate in Warsaw, 1997; the Victoria Development Office Building at Kasprzaka, 1998; the Orion Office Building and the Babka Circle Office Building in Warsaw, 1998.

Jurij Kobe

Nasce a Lubiana nel 1948. Studia alla Facoltà di Architettura di Lubiana dove si laurea nel '74 con il professor Ravnikar. Nel '72 e nel '73 studia alla AA Scuola di Architettura a Londra. In seguito comincia a lavorare con Ales Vodopivec, con il quale realizza i primi progetti, come l'Hotel Bogatin di Bled nel'85-86. Dall'86 ha uno studio proprio a Lubiana. Tra i suoi progetti più importanti ricordiamo: l'agenzia di viaggi Globtour di Lubiana realizzata tra l'86 e l'87; il dipartimento di Biologia della facoltà Biotecnica di Lubiana, 1987-93; il complesso di case a Tabor, presso Lubiana, dal '93; la ricostruzione degli uffici della Tehno Impex di Lubiana, 1996-97. Sono in fase di costruzione il suo progetto per la scuola Superiore di Medicina a Lubiana e il Ministero degli Esteri della Slovenia. Per molti anni ha fatto parte dello staff editoriale della rivista *AB*; ha ricevuto il premio Plečnik nel '92, il riconoscimento Piranesi nel '93 e il premio Fondazione Prešern nel '95.

He was born in Ljubljana in 1948. Studied at the Ljubljana Faculty of Architecture where he took his degree in '74 under professor Ravnikar. In '72 and in '73 he studied at the Architectural Association in London. Later he started work with Ales Vodopivec, with whom he executed his first projects, such as the Hotel Bogatin in '85-86. Since '86 he has run his own firm in Ljubljana. Among his most important projects we mention: the Globtour travel agency in Ljubljana, 1987-93; the housing complex at Tabor, near Ljubljana, since '93; the reconstruction of the Tehno Impex offices in Ljubljana, 1996-97. His projects for the Higher School of Medicine in Ljubljana and for the Slovenian Ministry of Foreign Affairs are under construction. For many years he was on the editorial staff of the journal AB*; he received the Plečnik prize in '92, the Piranesi award in '93 and the Prešern Foundation prize in '95.*

Oskar Kogoj

Nasce a Miren, vicino a Gorica, nel 1942. Frequenta la scuola d'arte di Lubiana e, nel '66, si laurea all'Istituto Statale d'Arte di Venezia con l'indirizzo di industrial design; i suoi professori sono Mazzariol, De Luigi, Bellini, Torsello, Palatini e Zannier. Dopo la laurea lavora come assistente presso l'Istituto d'arte di Venezia fino al 1969 e come consulente per Baby Mark a Milano. Dal '69 al '70 Kogoj collabora con il Dipartimento Ricerca e Design della Meblo di Nova Gorica, mentre dal '71 comincia a lavorare in proprio come designer. Dal '72 al '75 insegna industrial design all'Università internazionale di Firenze e Venezia, dove è visiting professor ancora oggi. Dal '70 a oggi ha tenuto numerose esposizioni personali in diverse gallerie slovene ed europee.
Ha intrapreso numerosi viaggi di studio in Francia, Gran Bretagna, Finlandia, Giappone, Tailandia, Messico, Stati Uniti, Unione Sovietica, Germania, Danimarca e Svezia. Vive a lavora nel suo villaggio natio.

He was born at Miren, near Gorica, in 1942. Attended the Ljubljana School of Art and, in '66, graduated at the State Institute of Art in Venice in industrial design, under professors Mazzariol, De Luigi, Bellini, Torsello, Palatini and Zannier. After graduation he worked as an assistant at the Art Institute of Venice until 1969 and as consultant to Baby Mark in Milan. From '69 to '70 he collaborated with the Meblo Research and design department at Nova Gorica, while in '71 he began working on his own as a designer. From '72 to '75 he taught industrial design at the international University of Florence and Venice where he is still a visiting professor. Since 1970 he has held numerous solo exhibitions in various Slovenian and European galleries. He has been on numerous study trips to France, Britain, Finland, Japan, Thailand, Mexico, The United States, Russia, Germany, Denmark and Sweden. He lives and works in his home village.

Dorota Koziara

Nasce nel '67 in Polonia e studia presso la facoltà di Architettura di Interni e Design Industriale all'Accademia di Belle Arti a Poznan, specializzandosi in "nuovi materiali". Tra il '93 e il '95 lavora come assistente nello studio Biodesign di Poznan. Nel '95 vince una borsa di studio del Ministero dei Beni Culturali Italiano e dal '97 lavora all'atelier Mendini a Milano. Realizza numerose esposizioni dal '92 a oggi in diverse gallerie della Polonia; per l'Atelier Mendini progetta lo stand per Fiorucci e vasi per Venini, allestisce una mostra per Telefono Azzurro, progetta un sistema di mobili e degli espositori per Alessi, oltre a una lampada per Luxo. Attualmente sta curando e organizzando mostre di design in Polonia.

foto di Mišo Hochstätter

She was born in '67 in Poland and studied at the faculty of Interior Architecture and Industrial Design in the Poznam Academy of Fine Arts, specializing in "new materials". Between '93 and '95 she worked as assistant in the Biodesign firm in Poznam. In '95 she won a bursary from the Italian Ministry of Cultural Affairs and since '97 has worked at Atelier Mendini in Milan. She has held numerous exhibitions since '92 in various galleries in Poland; with Atelier Mendini she designed the Fiorucci stand and vases for Venini, mounted an exhibition for Telefono Azzurro, designed a furniture and display system for Alessi, as well as a lamp for Luxo. She is currently curating and organizing design exhibitions in Poland.

Anton Lešnic

Nasce a Maribor nel '31. Nel '55 diventa carpentiere dopo di che viaggia in Europa per cinque anni e lavora in diversi uffici come Draftsman. Nel '61 comincia a lavorare come Interior Designer e poi come architetto. Tra i suoi progetti più importanti ricordiamo: la ristrutturazione e il design degli interni dell'edificio adibito a uffici Iskra a Maribor nel '70. La ristrutturazione e gli interni della biblioteca per ragazzi di Maribor nel '72; la ristrutturazione e gli interni dell'Hotel Slavija a Maribor, 1979-84; la ristrutturazione degli uffici del Pergler Building a Graz, Austria nell'89; la mostra "Anton Martin Slomsek" a Maribor nel '92; la casa D a Maribor nel '97; il progetto per il Prigradu Pharmacy a Maribor nel '98. Ha ricevuto il premio Glazer nell'88 per la progettazione di diverse farmacie e il premio Plečnik nel '95.

foto di J. Suhadolnik Bobo

He was born at Maribor in 1931. In '55 he became a carpenter after which he travelled in Europe for 5 years and worked in various offices as a draughtsman. In '61 he started work as an interior designer and later as an architect. His most important projects include: refurbishment of the Iskra office building in Maribor in '70; refurbishment of the children's library at Maribor in '72; refurbishment of the Slavija Hotel at Maribor in '89; the refurbishment of the Pergler Building offices at Graz; the "Anton Martin Slomsek" exhibition in'92 in Maribor; the D house at Maribor in '97; the project for the Prigradu Pharmacy at Maribor in '98. He received the Glazer prize in '88 for the design of several pharmacies, and the Plečnik prize in '95.

János Mónus, Zsuzsa Szöke, Sándor Nagy

János Mónus nasce a Budapest nel 1944 e si laurea in architettura all'Università tecnica della capitale ungherese nel 1968. Nel '74 gli viene conferito il prestigioso premio per l'architettura Miklós Ybl. Lavora per i più grossi studi di architettura e in parallelo porta avanti l'attività didattica, insegnando architettura per quindici anni. È stato prima studente e poi docente del Master post laurea dell'Associazione degli Architetti Ungheresi. Da oltre trent'anni lavora in collaborazione con Zsuzsa Szöke, nata a Budapest nel '34 e laureata in architettura all'Università tecnica della capitale nel '57. Il loro studio, nato nell'87, si occupa della costruzione e del design di interi edifici. Dall'81 i due architetti vengono affiancati da Sándor Nagy, nato nel '56 a Pincehely, in Ungheria, e laureato in architettura presso l'Università tecnica di Budapest nell'81. Nell'86 ha conseguito il Master post laurea dell'Associazione degli Architetti Ungheresi. Socio dello studio fino al '95, attualmente collabora di nuovo con i due architetti per il progetto dei quartieri centrali della Telecom Ungherese a Matáv.

János Mónus was born in Budapest in 1944 and graduated in architecture at the Technical University there in 1968. In '74 he was awarded the prestigious Miklós Ybl architecture prize. He worked for the leading architectural firms and simultaneously went ahead with his teaching of architecture for 15 years. He was first a student and then a teacher of the postgraduate Master course run by the Association of Hungarian Architects. For over thirty years he has worked in partnership with Zsuzsa Szöke, who was born in Budapest in 1934 and graduated in architecture at the Technical University there in '57. Their office, opened in '87, deals with the construction and design of entire buildings. In '81 the two architects were joined by Sándor Nagy, who was born in 1956 at Pincehely, Hungary, and graduated in architecture at the Technical University of Budapest in '81. In '86 he took his postgraduate Master at the Association of Hungarian Architects. A partner of the firm until '95, he is currently working again with the two architects on the project for the headquarters of the Hungarian Telecom at Matáv.

Vojteh Ravnikar

Nasce nel '43 a Lubiana e si laurea alla facoltà di Architettura di Lubiana nel '73. Dal '77 all'80 lavora con il gruppo Kars ed è membro dello staff editoriale della rivista *AB Architectural Bulletin*. Dall' 83 è presidente del comitato organizzativo per i Piran Days of Architecture. Dal '93 è professore alla facoltà di Architettura di Lubiana. Tra i premi ricevuti: il Prešeren Fund Award di Lubiana e il Borba Award di Lubiana-Belgrado, nel 1980; il Plečnik Award di Lubiana nell'87; il Piranesi Award di Piran nel '90. Tra i principali progetti: il Comune di Sežana in Slovenia nel '79; la scuola elementare e l'asilo di Dutovlje nell'80; l'Hotel Klub a Lipica nell' 81; il centro culturale di Sežana nell'81-86-95; l'edificio residenziale di Resljeva di Lubiana nel '90; il teatro PDG di Nova Gorica nel '94. Tra i lavori attualmente in costruzione: la nuova biblioteca di Nova Gorica; la scuola elementare di Grosuplje; il centro per la formazione al management di Bled.

foto di Jane S'travs

He was born in 1943 in Ljubljana and graduated at the Ljubljana Faculty of Architecture in '73. From '77 to '80 he worked with the Kars group and was on the editorial staff of the AB Architectural Bulletin. *Since '83 he has been chairman of the organizing committee for the Piran Days of Architecture. Since '93 he has been professor at the Ljubljana Faculty of Architecture. Among the prizes he has received are: the Prešeren Fund Award of Ljubljana and the Borba Award of Ljubljana-Belgrade, in 1980; the Plečnik Award in Ljubljana in '87; the Piranesi Award in Piran in '90. Among his principal projects: the Sežana Council in Slovenia in '79; the Dutovlje elementary and nursery school in '80; the Hotel Klub at Lipica in '81; the Sežana cultural center in '81-86-95; the Resljeva residential building in Ljubljana in '90; the PDG theatre at Nova Gorica in '94. Among his works under construction are: the new library at Nova Gorica; the Grosuplje elementary school; the Bled management training center.*

Matej Vozlič, Vesna Vozlič Košir

Vesna Vozlič Košir nasce a Krško nel '56 e si laurea alla facoltà di architettura di Lubiana. È membro della società per gli architetti indipendenti DESSA di Lubiana dall'81. Nell'88 crea studio proprio a Lubiana in società con Matej Vozlič, nato a Lubiana nel '57 e laureato in architettura, sempre a Lubiana, nell'81. Anch'egli membro della società per gli architetti indipendenti DESSA di Lubiana dall'81, studia a Vienna sotto la guida del professor Podrecca dall'85 all'88. Insieme hanno ricevuto numerosi premi: nel '90 il premio internazionale Piranesi per l'Istituto per giovani disabili a Kamnik, nel '94 la medaglia Plečnik per la progettazione urbanistica del centro di Lubiana. Finora hanno ricevuto otto primi premi in concorsi nazionali di architettura e urbanistica e in tre concorsi internazionali. Attualmente stanno lavorando a nuovi progetti di urbanistica nel centro storico di Lubiana e stanno completando la costruzione di una nuova scuola elementare.

Vesna Vozlič Košir was born at Krško in 1956 and graduated at the Ljubljana faculty of architecture. She has been a member of the DESSA society for independent architects of Ljubljana since '81. In '88 she created her own firm in Ljubljana in partnership with Matej Vozlič, who was born in 1957 in Ljubljana and graduated in architecture, again in Ljubljana, in '81. He too has been a member of the DESSA society for independent architects since '81, studied in Vienna under professor Podrecca from '85 to '88. Together they have received numerous prizes: in '90 the international Piranesi prize for the Institute for young disabled at Kamnik, in '94 the Plečnik medal for the urban planning of central Ljubljana. To date they have won eight first prizes in national architecture and planning competitions and in three international competitions. At present they are working on new urban planning projects for the historic center of Ljubljana and are completing the construction of a new elementary school.

La copertina *The cover*
Maciej Buszewicz

1, 2 Due proposte di redesign per la copertina di un diffusa rivista di musica polacca.
3 Manifesto pubblicitario non commerciale (tiratura limitata) per la promozione del cinema: raffigura un'immagine ibrida di Marilyn Monroe e del celebre giovane attore polacco degli anni '60 Zbigniew Cybulski, entrambi scomparsi tragicamente .
4 Copertina di libro che contiene un'ampia collezione di foto inedite, scattate subito dopo la seconda guerra mondiale, che illustrano la vita quotidiana in una Varsavia interamente distrutta.

1, 2 *Two propositions for redesign of cover of popular polish music magazine.*
3 *Non-commercial promotional poster (limited edition) for cinema promotion, showing a hybrid picture of Marilyn Monroe and Zbigniew Cybulski (a famous young polish actor from the sixties): both died young in an unfortunate way.*
4 *Album cover of a book containing a large collection of unpublished photographs taken just after world war 2, showing the daily life in a completely destroyed Warsaw.*

Nato nel 1952 a Rawicz, in Polonia, ha studiato presso il dipartimento di Grafica dell'Accademia di Belle Arti di Varsavia dal 1974 al 1979, diplomandosi in grafica e pittura. Lavora come graphic designer dal 1976. Dal 1980 al 1984 è stato art director della casa editrice ISKRY e della casa discografica Poljazz. Dal 1984 insegna al laboratorio di tipografica del dipartimento di Grafica dell'Accademia di Belle Arti di Varsavia e tiene corsi in numerose scuole in Germania, Stati Uniti e altri Paesi. Ha vinto nel 1986 il Premio d'Arte del Museo arcidiocesano di Varsavia, il più prestigioso premio culturale indipendente polacco. Dal 1989 (in seguito ai mutamenti democratici in Polonia) ha partecipato a parecchie manifestazioni nazionali e internazionali nel settore della grafica e ha conseguito numerosi premi, tra cui il premio "Il più bel libro polacco dell'anno" e una medaglia d'argento con menzioni speciali all'Interationalen Buchkunstausstellung (IBA), la fiera internazionale del libro di Lipsia, in Germania. Nel 1994 ha aperto uno studio a Varsavia, in collaborazione con il grafico olandese Assi Kootstra.

Born in 1952 in Rawicz, Poland. Studied at the Faculty of Graphics at the Academy of Fine Arts in Warsaw from 1974 to 1979, receiving diplomas in graphic art and painting. He has been active in graphic design since 1976. From 1980 to 1984 he was art director at ISKRY Publishing House and at Poljazz Record Company from 1984 to1990. Since 1984 he has taught at the typography studio of the Faculty of Graphics at the Academy of Fine Arts in Warsaw and lectures at many schools in Germany, U.S.A. and others. In 1986 he was awarded the Artistic Prize from the Museum of Warsaw Archdiocese, the most prestigious Polish independent cultural award. Since 1989 (with Poland's democratic changes) he has participated in many national and international graphic design events and has received many awards. Among them The Most Beautiful Book of the Year in Poland, a silver medal and distinctions at the Internationalen BuchkunstAustellung (IBA) in Leipzig, Germany. In 1994 he established his own studio in Warsaw, where he collaborates with the Dutch graphic designer Assi Kootstra.

1989:
linea di frattura
fracture line

1

2

Il collage è un'impressione pittorica sui cambiamenti globali dell'Europa dell'Est (Polonia). L'edificio è il cosiddetto "Palazzo della cultura e della scienza" (in pieno centro di Varsavia), costruito a metà degli anni '50 come dono della scomparsa repubblica sovietica (il 'dono' fu inaugurato da Stalin). Un edificio analogo venne costruito all'epoca anche a Mosca. Oggi è un centro culturale ma soprattutto commerciale, con magazzini e fiere. L'inserto scultoreo è un frammento dello stesso edificio, un fiero operaio che reca in mano le "sacre scritture" del comunismo, opere di Marx, Engels, Lenin e Stalin... Il nome di quest'ultimo è stato cancellato dalla scultura...

The collage is a pictorial *impression on the overall changes in East-Europe. (Poland) The building is the so-called Palace of Culture and Science (in the very center of Warsaw) build in mid fifties as a gift. From former Soviet Republic (Stalin initiated this 'gift') a similar building was erected in those days in Moscow). Nowadays it is a cultural and above all a commercial center, warehouses and fairs. The sculpture insert is a fragment of the same building, a proud worker keeping in his hands the "holy scriptures" of communism , books of Marx, Engels, Lenin and Stalin... the name of the last one was removed from the sculpture...*

3

4

Finito di stampare il *Printed on* 24.04.98